

MUSICA

1960 • AUGUST • 8

ARTHUR SULLIVAN

Der Mikado

oder

Ein toller Tag in Tipitu

Operette in zwei Akten

Text von W. S. Gilbert

Einzig autorisierte Übersetzung von Otto Erich Deutsch

Pressestimmen

zur Erstaufführung der Neuübertragung am 21. Mai 1960 im Stadttheater Bern

Sullivan hat mit dem „Mikado“ eine der bezauberndsten Partituren der leichten Muse geschaffen, einen duftenden Blütenstrauß lyrischer und burlesker Melodien, durch brillante Synkopentechnik zündend, und einem sehr gelungenen Drehbuch seines Landsmanns W. S. Gilbert um Mikadosohn und Scharfrichtersmündel in der japanischen Stadt Tipitu im 15. Jahrhundert genial unterlegt. Liebenswürdiges Sentiment, vom Geist der romantischen Oper beseelt, ist hier mit dem spielerischen Unernst die glücklichste Ehe eingegangen: der Wohllaut siegt in einzigartiger Symbiose mit dem Spaß, an Offenbach erinnernd und doch wieder durchaus originell anders getönt, da orientalisierend und dort alten englischen Schiffertänzen nachgeföhlt. Eine jede Nummer schlug ein: das Publikum spendete unablässig freudigen Beifall. *Berner Tagblatt, fg.*

Der Feinschmecker wird den „Mikado“ auch heute noch zu dem Beglückendsten zählen, was das Operettenrepertoire überhaupt bieten kann. Ein gut gebautes, makaber-heiteres Buch ist von Sullivan witzig, tänzerisch-heiter und romantisch zugleich, mit einer Fülle von Melodien-Invention ausgestattet worden, im Stil am ehesten an die Kunst Offenbachs erinnernd, aber dabei doch bodenständigstes britisches Gewächs, was sich besonders in der Anknüpfung an altenglische Schiffertänze aufspüren läßt. *Neue Berner Nachrichten, Z.*

Wie wohlthuend ist es, einmal einer Operette zu begegnen, die sich in einem anderen Milieu als dem der k. k. Hof- und Offiziersgesellschaft der alten Donau-Monarchie bewegt, nämlich im fernen Japan. Welche Operette dürfte sich rühmen, unter ihren musikalischen Nummern ein so feingeschliffenes Madrigal im Stil des 16. Jahrhunderts zu besitzen wie der „Mikado“ im Quartett des zweiten Aktes? Ihn aber darf man als kleines Meisterstück bezeichnen, würdig, neben die Werke eines Strauß oder Offenbach gestellt zu werden. W. S. Gilberts Text erstein in Otto Erich Deutschs Übersetzung sauber gereimt und enthält manche über das übliche Witzniveau hinausreichende Pointe. *Berner Tagwacht, cis.*

Es sei noch nachgetragen, daß sich das Stadttheater zum ersten Male der neuen deutschen Übersetzung von Otto Erich Deutsch bedient, die am ursprünglichen Text sicher einige Stellen auf unsere Zeit zurechtgeschnitten hat. Die Sprache wirkt nie banal oder aufgeplustert. In Deutschland scheint sich eine Renaissance für Sullivan abzuzeichnen. *Der Bund, H. S.*

Beinahe trug die Premiere das Gepräge einer Pionierarbeit. Der Sprung über den Kanal hat sich bestimmt gelohnt. Sullivan verwendet die alte Form der Madrigale, aus denen englische, schottische und irische Volks- und Kinderlieder in naiver Ursprünglichkeit zu uns herüberklingen, fügte rhythmisch mitreißende Chöre sowie Tänze ein, schuf einprägsame Arien, singbare Melodien, die es in sich haben, Schlager zu werden, und vor allem zielte er auf eine perfekte Übereinstimmung von Partitur und Libretto hin. Die Fesseln einstiger ostasiatischer Zeremonien und Bräuche nahmen Sullivan und sein Textautor Gilbert zum Anlaß für die Parodie und richtigen clownigen Schabernack, so daß sich das Publikum köstlich amüsierte und sowohl hörend wie schauend auf seine Rechnung kam. Es war eine Lust, in diese Partitur hineinzuhören, besonders dort, wo sie im kammermusikalischen Rahmen und im Bannkreis der intimen Wirkung verbleibt. So bereiteten die fast vollbesetzten Ränge, in denen sich auch eine Vertretung der britischen Botschaft befand, mit öfterem Applaus auf offener Szene und über einem Dutzend Vorhänge zum Schluß dem „Mikado“ eine Aufnahme, deren Wärme sicher über die Sommerpause vorhalten wird. *Neue Berner Zeitung, P. H.*

ALKOR-EDITION KASSEL

Soeben erschienen

THEATER · FUNK · FERNSEHEN



Ein ALMANACH mit 200 teils ganzseitigen Illustrationen und Beiträgen von OB Werner Bockelmann, Generalintendant Harry Buckwitz, Intendant Dr. Hermann Schaffner, Dr. Hans-Joachim Schäfer, Dr. Gerd Kadelbach, Dr. Hans-Joachim Lange, Dr. Joachim Kaiser u. a. m.

**Sehr interessant für jeden
Theater- und Fernsehfreund**

Ein schönes Geschenk!
Einzelpreis 5,80 DM

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlag:

FULDAER VERLAGSANSTALT
FULDA, Postfach 109

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

14. Jahrgang / Heft 8 / August 1960

INHALT

- Erich Valentin:* Friedrich Silcher, der Zeitgenosse Beethovens und Schumanns . . . 477
Kurt Blaukopf: Der Raum macht die Musik . . . 480
Heinrich Lindlar: Ravels Tanzpoetik . . . 483
Heinrich Grössel: Musikpädagogische Besinnung 485
Robert Münster: Vier Musiker der Mannheimer Schule 488

MUSICA-BERICHT 492

Festliche Musik im europäischen Raum: Köln S. 492; Bad Hersfeld S. 495; Nürnberg S. 496; Wien S. 497; Salzburg S. 500; Stockholm S. 500; Bergen S. 501; Florenz S. 502; Bordeaux S. 502; Prag S. 503; Sofia S. 505; *Oper:* Berlin S. 505; Stuttgart S. 507; Darmstadt S. 508; Duisburg S. 508; Greiz S. 509; Hannover S. 509; *Konzert:* Bonn S. 510; Hamburg S. 510; Berlin S. 511; Wiesbaden S. 512; Magdeburg S. 513; *Ballett:* Berlin S. 513; *Musikstädte im Profil:* Oldenburg S. 515; Baden-Baden S. 515; *Fernsehen:* New York S. 516; Köln S. 516; München S. 516; *Blick auf das Ausland:* London S. 516; Zagreb S. 519; Belgrad S. 519; Mailand S. 519; Buenos Aires S. 521.

MUSICA-UMSCHAU 523

Vom absoluten Gehör S. 523; *In Memoriam:* Erich Kleiber S. 523; *Blick in die Welt:* Operette in Amerika S. 524; *Musikkultur in Südfrankreich* S. 526; *Zur Zeitchronik:* Das Silcher-Museum S. 526; *Kalender der Festspiele* S. 527; *Porträts:* Ernst Krenek 60 Jahre S. 527; *Erich Doflein 60 Jahre* S. 528; *Erziehung und Unterricht:* Probleme moderner Musikpädagogik S. 529; *Wissenschaft und Forschung:* Neues von der Haydn-Ausgabe S. 531; *Historische Streiflichter:* Friedrich Silcher als Klavierkomponist S. 532; *Miszellen:* Noch zwei unbekannte Mahler-Dokumente S. 533; *Stimme des Lesers:* Noch

mals: „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“ S. 535; *Unsere Glosse: Warum werden moderne Werke nicht nachgespielt?* S. 535; *Vom Musikalienmarkt: Blühender „Hortus“* S. 536; *Genzmers Orchesterprolog* S. 538; *Chormusik aus fünf Jahrhunderten* S. 538; *Orgelmusik mit Schlagzeug* S. 538; *Musik für Cellisten* S. 539; *Werke von Friedrich Silcher* S. 539; *Das neue Buch: Bartók als Volksliedforscher* S. 539; *Englische Musiktheorie im Wandel der Zeiten* S. 540; *Fundgrube für den Strauss-Freund* S. 541; *Zur Chopin-Literatur* S. 541; *Romantische Liedkunst* S. 541; *Ultraschall in Musikklangen* S. 542; *Das Volkslied in unserer Zeit* S. 542; *Ein musikalisches Arbeitsbuch* S. 543; *Rund um die leichte Muse* S. 543; *Zeitschriftenspiegel: Wir notieren* S. 543.

MUSICA-NACHRICHT 544 MUSICA-BILDER

Titelbild: Winfried Zillig: „Die Bauernpassion“ nach Richard Billinger. Szene von der Uraufführung bei den Bad Hersfelder Festspielen 1960. Foto: Eberth.

Tafeln: 29: Friedrich Silcher, Porträt von C. Löffler; Geburtshaus in Schnait n. S. 478; 30: Die Handschrift Silchers v. S. 479; 31: Rudolf Kempe, Gerda Lammers, Otakar Kraus, Elisabeth Höngen in Covent Garden („Elektra“ von Richard Strauss) n. S. 492; 32: Henk Badings: „Martin Korda“ v. S. 493.

Abbildungen im Text: Billingers und Zilligs „Bauernpassion“ in Bad Hersfeld S. 496; Bresgens „Mann im Mond“ in Nürnberg S. 497; Prager Frühling: Konzert im Belvedere S. 503; Prager Frühling: Konzert im Smetana-Saal S. 504; „Ein Engel in der Leitung“ in Berlin S. 506; Strauss' „Der Rosenkavalier“ in Berlin S. 508; Johannes Schüler S. 509; Wilhelm Backhaus S. 510; Oscar Sala S. 513; Ravels „La Valse“ in Berlin S. 514; Prokofieffs „Romeo und Julia“ in Berlin S. 514; Verdis „Macbeth“ in Covent Garden S. 517; Rossinis „Barbier von Sevilla“ in Covent Garden S. 518; Wagners „Parsifal“ in Mailand S. 520; Verdis „Maskenball“ in Mailand S. 521; Ernst Krenek S. 527; Günter Bialas und Erich Doflein S. 529; Gedenktafel an Mahlers Wohnhaus in Leipzig S. 534; Gedenktafelbriefmarke für Gustav Mahler S. 534.

Soeben erschienen:

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sechs Sonaten für Violino und Cembalo, BWV 1014-1019

nach dem Urtext der „Neuen Bach-Ausgabe“ in zwei Heften herausgegeben v. R. Gerber

HEFT I (BA 5118) Sonaten h-moll, A-dur, E-dur (BWV 1014-1016)

HEFT II (BA 5119) Sonaten c-moll, f-moll, G-dur (BWV 1017-1019)

Partituren mit beigelegter Violino- u. Gambenstimme, kartoniert je DM 8.—

Der vorliegenden Ausgabe ist eine Gambenstimme zum ad-libitum-Gebrauch beigegeben, da die Sonaten entsprechend den Titeln zweier Handschriften „nach Belieben“ durch einen Gambenbaß „begleitet“ werden können, wodurch die Baßlinie eine besondere Bedeutungsverstärkung erfährt und als tragendes Fundament hervortritt.

BÄRENREITER-VERLAG

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Haußwald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21.60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19.90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: 10 Jahre Berliner Festwochen und Max-Reger-Fest, Dortmund



Prager Frühling

AUF SUPRAPHON 30 CM LANGSPIELPLATTEN

FRANZ SCHUBERT

Rosamunde, op. 26; Tschechische Philharmonie, Jean Meylan

Sinfonie Nr. 8 h-moll, »Unvollendete«; Wiener Symphoniker, Hermann Scherchen **E 10001**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 6 F-dur, op. 68, »Pastorale«; Tschechische Philharmonie, Karel Sejna **E 10002**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klaversonate Nr. 14 cis-moll, op. 27, »Mondschein«; Frantisek Rauch, Klavier
Klaversonate Nr. 23 f-moll, op. 57, »Appassionata«; Otakar Vondrovic, Klavier **E 10003**

FRANZ SCHUBERT

Quintett A-dur, op. 114, »Die Forelle«; Kammermusikensemble Bratislava **E 10004**

EDOUARD LALO

Konzert d-moll für Violoncello und Orchester; Andre Navarra, Violoncello; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri

CESAR FRANCK

Sinfonische Variationen; Eva Bernathova, Klavier; Prager Symphoniker; Dr. Vaclav Smetacek **E 10005**

CLAUDE DEBUSSY

La mer; Tschechische Philharmonie, Roger Desormiere

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole; Tschechische Philharmonie; Constantin Silvestri **E 10006**

ANTONIN DVORAK

Sinfonie Nr. 1 (6) D-dur, op. 60; Tschechische Philharmonie; Karel Sejna **E 10007**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 7 A-dur, op. 92; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10008**

FRANZ LISZT

Konzert Nr. 1 Es-dur für Klavier und Orchester; Valentin Gheorghiu, Klavier; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu

Etüden nach Paganini Nr. 2, 5, 6; Il Pensieroso, Sonetto del Petrarca, No. 104 aus »Annees de pelerinage«; Valentin Gheorghiu, Klavier **E 10009**

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW

Scheherazade, Orchestersuite op. 25; Tschechische Philharmonie; Zdenek Chalabala **E 10010**

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonie D-dur, »Prager«, KV 504; Tschechische Philharmonie; Karel Sejna

Eine kleine Nachtmusik, KV 525; Wiener Symphoniker; Hermann Scherchen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Deutsche Tänze Nr. 2, 8, 10, 12; Orchester der Wiener Staatsoper; Hermann Scherchen **E 10011**

FREDERIC CHOPIN

Mazurkas Nr. 2, 13, 41, 45, 46, 47 – *Grande valse brillante* – *Preludes* Nr. 15, 17 – *Polonaisen* Nr. 5, 9, 15 – Halina Czerny-Stefanska, Klavier **E 10012**

FRANZ LISZT

Tasso, Lamento e trionfo; Sinfonische Dichtung Nr. 2; Prager Sinfoniker, Dr. Vaclav Smetacek

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung; Sinfonische Dichtung, op. 26; Tschechische Philharmonie; Georges Georgescu **E 10013**

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98; Tschechische Philharmonie; Antonio Pedrotti **E 10014**

SUPRAPHON

GESELLSCHAFT M. B. H.
München 13, Heßstraße 39/41

NEUE FAKSIMILEDRUCKE

der Reihe „Documenta musicologica“

CHARLES BURNEY: TAGEBUCH EINER MUSIKALISCHEN REISE

durch Frankreich, Italien, Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland 1772/1773. Faksimiledruck, herausgegeben von

Richard Schaal. I. Reihe: Druckschriften-Faksimiles. Band XIX

Insgesamt 967 Seiten. Broschiert DM 34.—, Pappband DM 38.—, Pergament DM 65.—

Der Band gehört zu den aufschlußreichsten Quellschriften über die kontinentalen Musikverhältnisse des 18. Jahrhunderts. Burney beabsichtigte mit seiner Reise, Erfahrungen und Material für eine geplante Veröffentlichung „A general History of Music“ zu sammeln. Er gewann auf seinen Reisen vielfältige Eindrücke von Persönlichkeiten und Institutionen, machte die Bekanntschaft mit zahlreichen bedeutenden Komponisten und Virtuosen seiner Zeit und schuf sich damit eine breite Grundlage für eine umfassende musikgeschichtliche Darstellung.

MICHAEL PRAETORIUS: SYNTAGMA MUSICUM

Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von Wilibald Gurlitt. 3 Bände, jeder Band mit einem Nachwort des Herausgebers. I. Reihe: Druckschriften-Faksimiles. Band XIV, XV und XXI

Band I: Musicae artis Analecta, Wittenberg 1614/15. 546 Seiten. Broschiert DM 44.—, Pappband DM 48.50, Pergament DM 70.—

Band I enthält Analekten zur Liturgie, kirchlichen und weltlichen Musik aller Zeiten. Er ist eine groß angelegte Sammlung von hebräischen, griechischen, lateinischen und deutschen Exzerpten aus den Quellen zur Geschichte des Kirchengesangs im Rahmen der Liturgie von der ältesten Psalmodie und Hymnodie bis in die Gegenwart des Zeitalters der Glaubenskämpfe. Dabei ist ausschließlich von der einstimmigen Musik die Rede. Der unschätzbare historiographische Wert des Bandes liegt darin, daß er einen Schatz von schwer zugänglichen Quellen-Exzerpten darbietet.

Band II: De Organographia, 2. Auflage, Wolfenbüttel 1619. 236 Seiten und 42 Bildtafeln.

Brosch. DM 22.—, Pappband DM 26.50, Pergament DM 48.—

Dieser Band bietet eine Enzyklopädie des gesamten Musikinstrumentariums. Er gliedert sich in fünf Teile: 1. Beschreibung und Terminologie, Nomenklatur und Klassifikation der Musikinstrumente nach Klangeigenschaften und bautechnischen Merkmalen / 2. Blas- und Saiteninstrumente / 3. Alte Orgeln / 4. Neue Orgeln mit ausführlicher Registerkunde / 5. Originale Dispositionen berühmter Orgelwerke in Deutschland mit einem Anhang von sieben Muster-Dispositionen.

Band III: Termini musici, Wolfenbüttel 1619. 259 Seiten und 4 Einschlagtafeln

Brosch. DM 22.—, Pappband DM 26.50, Pergament DM 48.—

Dieser Band enthält eine Formen- und Notations-, Aufführungs- und Besetzungskunde im Blick auf die neue „italienische Manier“ des mehrhörigen Concertierens. Er ist in drei Teile gegliedert: Der 1. Teil befaßt sich mit der Benennung und Charakteristik der vokalen und instrumentalen Formen der italienischen, französischen, englischen und deutschen Musik; der 2. Teil handelt von Notationsproblemen der Mensuralmusik (Proportionsbestimmungen, Takt- und Tempozeichen) sowie von den alten und neuen Regeln für den musikalischen Satz; im 3. Teil werden die neuartigen Termini musici erörtert und Aufführungs- und Besetzungsanweisungen gegeben.

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

ERICH VALENTIN

FRIEDRICH SILCHER, DER ZEITGENOSSE BEETHOVENS UND SCHUMANNS

Drei Ereignisse innerhalb der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, ganz nah und unmittelbar aneinandergereiht, bestimmten den geschichtlichen Ablauf und den geistigen Strukturwandel des musikalischen Lebens. Es waren dies: die Vollendung und Uraufführung der neunten Sinfonie Beethovens 1823, die fanalhaft wirkende Einleitung der Bach-Renaissance durch die Wiederaufführung der „Matthäus-Passion“ unter Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 und, just in der Mitte zwischen beiden Begebenheiten, das Erscheinen von Friedrich Silchers op. 7, den ersten zwölf Volksliedern, im Jahre 1826. Es gewinnt den Anschein, als hätten diese drei Ereignisse nichts miteinander zu tun, mehr noch, als offenbarten sich in ihnen die ersten Anzeichen jenes Auseinanderstrebens der Kräfte, das die Weiterentwicklung des 19. Jahrhunderts und ihre Auswirkung auf unsere Gegenwart kennzeichnet. Das trifft in der Tat zu. Aber wenn man sich andererseits bemüht, behutsam die Schichten zu entfernen, die — aus leidiger Gewohnheit und bedenkenloser Überlieferung — den eigentlichen Zusammenhang verdecken, wird man auf einen gemeinsamen Ursprung stoßen. Das ist vielleicht noch wichtiger. Dieser Ursprung, von dem die Rede ist, liegt im 18. Jahrhundert, und zwar nicht nur in der musikalischen Substanz dessen, was wir Klassik nennen. Vielmehr muß man die engere Beziehung in den geistesgeschichtlichen und soziologischen Voraussetzungen suchen, die der Zeit um 1800 das Gepräge gaben.

Die Verkündung des Humanitätsideals aus dem Geiste Schillers, das Beethoven, den genialen Einzelgänger dieser Epoche, zu seinem Menschheits-Appell veranlaßte, war das Ergebnis eines aus dem Ablauf des 18. Jahrhunderts geborenen Anschauungswandels, dessen Stationen durch Rousseau und Herder, Händel und Mozart markiert sind. Zum andern kam aus dem Bestreben, an die Stelle der zerbrochenen Ordnung ein neues Ordnungsgefüge zu setzen, jenes, das Erwachen frühromantischen Geschichtsbewußtseins charakterisierende Bemühen um die schöpferischen Werte der Vergangenheit, im Musikalischen dieser Jahrzehnte angeregt durch die Bach-Studien Zelters und die Palestrina-Begeisterung der Baini, Thibaut und Winterfeld.

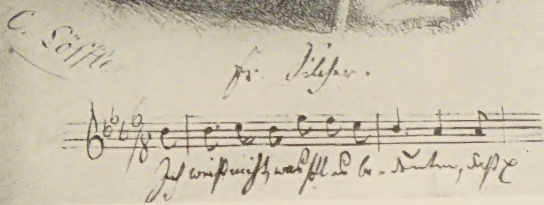
Die Kreise aber, in denen sich die Realisierung solcher Ideen vollzog und, um mit Goethe zu sprechen, das Lied zur Tat wurde, waren jene Kenner und Liebhaber, in deren Denken und Handeln sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts das kulturelle Bedürfnis und die kulturellen Ansprüche eines sich zur Verantwortlichkeit berufen fühlenden Bürgertums bekundeten. Die künstlerischen Aussageformen jener Zeit, das Singspiel und das bürgerliche Trauerspiel, der bürgerliche Roman und das Ruhrstück, das Oratorium und das Lied versinnbildlichen die nicht nur stilistisch oder stilgeschichtlich, sondern in erster Linie geistig und soziologisch zu begründende Wandlung der allgemeinen Kunstanschauung. Seit durch Winckelmann, Herder und vor allem Goethe die Heiligkeit und Würde der Kunst proklamiert war, hatte sie sich ihrer dienenden Funktion enthoben und war, gleichwie die Philosophie, zur Mündigkeit und Selbständigkeit herangewachsen. Aber noch stand sie, im Gegensatz zu späteren Zeiten, mitten im Ganzen des Lebens, dessen natürlicher Rhythmus im organischen Wechsel von Arbeitstag und Feierabend (nicht Freizeit!), von sauren Wochen und frohen Festen keineswegs nur von Beschaulichkeit und Behagen, sondern vielmehr von einem vitalen

Erfülltsein aus dem Glauben an die angeborene Natur des Menschen und die Freude am Dasein zeugt. Damals war es, daß sich Fachleute und Liebhaber neid- und vorbehaltlos zu Gemeinschaften zusammenschlossen, zu literarischen Zirkeln in den Salons geistreicher Damen oder aber zu Singgesellschaften und Musizierkreisen häuslicher Art, fest entschlossen, aus ihrer Mitte heraus die anderen, die nicht zu ihnen gehörten, an ihrem Tun teilhaben zu lassen. So entstand das öffentliche Musikleben, dessen Grundlage das neue Gesellschaftsbewußtsein war. Gesellschaft ist aber hier, wie im 16. Jahrhundert, die schöne, unkomplizierte, unbelastete wörtliche Übersetzung von Geselligkeit, von jenem Zu-einander-Gesellsein, aus dem heraus Zelters „Liedertafel“ und Nägels „Liederkrantz“ geboren wurden. Goethes „Pädagogische Provinz“, die Ideallandschaft solchen Handelns, Schillers ästhetische Erziehung und Pestalozzis pädagogische Lehre fassen in Worte, was jenem Geist entsprach, aus dem heraus die Konzeption einer „Schöpfung“ Haydns oder einer „Zauberflöte“ Mozarts gewesen war.

Die Grundlage dazu bildete das Streben nach natürlicher, dem Menschlichen zugänglicher Einfachheit, nicht im Sinne rationalistischer Simplizität, sondern aus der durchaus fest umrissenen Vorstellung vom Wesen des Humanen. Was lag da näher, als daß man zunächst alle Liebe und Sorgfalt dem zuwandte, das unmittelbar anzusprechen vermag: der Intimität und Bescheidenheit des Liedes! Das gesellige Lied, das Berufs- und Ständelied, das Mütter- und Kinderlied, das Trinklied nicht zu vergessen (es gibt sogar eines für Wassertrinker!), aber auch der anspruchsvolle Typus des literarischen Liedes, wie ihn kein Geringerer als Goethe vertrat —, sie bildeten den Ausgangspunkt. Den entscheidendsten Anstoß hatte Herders Entdeckung der Stimmen der Völker in ihren Liedern gegeben, das was von da an Volkslied genannt wird. Die Definition wurde zur Gefahr; denn sie machte erstmals bewußt, daß es demnach auch etwas anderes gibt, und das wurde dem 19. Jahrhundert zum Verhängnis. Aber die Ausstrahlung war so umfassend und eindringlich, daß der ganze Umkreis des Schaffens von Matthias Claudius und Johann Abraham Peter Schulz mit ihren Liedern „im Volkston“ bis zum „Freuden“-Hymnus in Beethovens neunter Sinfonie davon ergriffen wurde. Was bisher, wie in den Programmen der Berliner Liederschule, ästhetisch-theoretische Forderung gewesen war, wurde mit *einem* Schlage schöpferische Wirklichkeit. Nicht nur das: Goethes Singspiele mit ihren Liedern und Balladen und die elementar emportreibende Begeisterung für Chorlied und chorisches Oratorium bezeugen, in welchem Umfang diese stille Revolution — denn es war eine Revolution — bis in alle Winkel drang. Es ist kein Zufall, daß die von historischem Denken geleitete Restaurations-Bewegung, die durch den Bach- und Palestrina-Enthusiasmus mitten hinein in die Romantik führte, zur gleichen Zeit zum Anlauf kam. Denn die Kreise, die sie bewerkstelligten, waren dieselben. Es mag sein, daß von dem Augenblick an, da die Strömungen nicht mehr mit-, sondern nebeneinander zu verlaufen begannen, sich mit den Wegen auch die Ziele entzweigten. Aber vergessen wir nicht, daß der Ausgangspunkt derselbe war und daß das Anliegen der einen lediglich darin bestand, sich an der geschichtlichen Überlieferung zu ordnen, der anderen, den Geist des 18. Jahrhunderts unverseht in das neue, in seinen Anfängen bereits von der Gefahr der Zerspaltung bedrohte Jahrhundert hinüberzuretten.

Vor diesem Hintergrund steht die Gestalt Friedrich Silchers.

Altersgenosse Friedrich Lists, der Generation Spohrs und Webers, dessen Einfluß ihn endgültig der Musik zuführte, angehörend, trat Silcher zu einer Zeit an das Licht der großen Öffentlichkeit, als das Schaffen Beethovens und des allerdings so gut wie unbekannten Schubert die Physiognomie der Musik bestimmte. Er starb vier Jahre nach Schumann, zu eben der Zeit, da Hugo Wolf und Gustav Mahler das Licht der Welt erblickten. Man kann es auch anders umreißen: 1789 erschien Kants „Kritik der Urteilskraft“, 1860, im Sterbejahr Schopenhauers,



Andante.
Wunderlich *) (wie ein Wunderkind.)

Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.
Ich bin ein wunderliches Kind, sind aber nicht, ich bin ein wunderliches Kind.

Wunderliches Kind, sind aber nicht.

Hilff dich man folgendem Liedchen

*) Grad 1. auf, 2. sehr piano, 3. sehr leise, 4. noch leiser u. leuchtend, 5. piano u. sehr leise, 6. pianissimo u. noch sehr leise, 7. all 8.

Silchers
Quartett

Ich bin ein wunderliches Kind, sind aber nicht.

1. Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.
2. Ich bin ein wunderliches Kind, sind aber nicht, ich bin ein wunderliches Kind.
3. Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.
4. Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.
5. Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.
6. Ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht, ich geh' in die Brünnele, sind aber nicht.

Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance“. In diesen lapidaren Abgrenzungen wird die Zeitspanne deutlich, die einen schwerwiegenden musikgeschichtlichen Komplex mit Namen wie Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Meyerbeer, Chopin, Liszt, Wagner, Verdi und Brahms in sich birgt. Außer seiner Verbundenheit zu Weber, der Begegnung mit Liszt und der Tatsache, daß Schumann Silcher als sachverständigen Mitarbeiter seiner Zeitschrift auserwählt hatte, ist nichts bekannt, was Silcher mit dieser geradezu konvulsivischen Unrast in Beziehung setzen könnte. Aber es erscheint gerade dies wesentlich und bedeutsam, daß er sich, unbeirrt von den wechselnden Ereignissen, den Weg, den er seiner geistigen Herkunft und pädagogischen Zielsetzung nach einzuschlagen gewillt war, nicht versperren ließ und ihn folgerichtig bis zum Ende ging. Immerhin, es lohnt sich auch für uns, einen Blick in seine 1851 erschienene „Harmonielehre“ zu tun, einmal um aus dem Vorwort die gewissermaßen soziale Zielsetzung seiner Arbeit zu erkennen, zum andern um aus den dort zitierten Namen Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Mendelssohn die Anknüpfungspunkte seiner musikalischen Anschauung ausfindig zu machen. Vor allem aber läßt sich daraus, wie auch aus seiner „Geschichte des evangelischen Kirchengesangs“ und seinen Choralsätzen seine gegenwartsnahe Aufgeschlossenheit gegenüber den aktuellen Erfordernissen herauslesen, vor allem seine fundierte, wissenschaftlich unterbaute Einsicht in die Probleme, die seine Zeit bedrängten und die Gemüter erregten. Es lohnt sich auch, in die Programme und Probenpläne Einsicht zu nehmen, die uns über die Tätigkeit des Tübinger Universitätsmusikdirektors und Gründers der „Liedertafel“ beredt Auskunft geben. Und siehe da: von Palestrina über Bach und Händel bis Mendelssohn, ja sogar Wagner, erstreckt sich der Arbeitsstoff, mit dem sich der stille, bescheidene, aber in Handeln und Denken beharrliche und verantwortungsbewußte Mann, der Schulmeisterssohn aus Schnait und selbst *magister scholae* in des Wortes klassischer Bedeutung, zu seiner Zeit bekannte, auch zu den Dingen, die seinem Herzen gewiß nicht entsprachen.

Denn Silcher, während seiner Ludwigsburger und Stuttgarter Jugendjahre von Weber beeindruckt, durch Konradin Kreutzer und Johann Nepomuk Hummel, den Mozartschüler, an den Geist der von Mozart abgeleiteten Überlieferung herangeführt, hatte nicht den Ehrgeiz, sich über sich selbst zu erheben. Aber gerade das gehört zu den hervorstechenden Merkmalen seiner geschichtlich zu nennenden Leistung, daß er sich nicht vor jener Gefahr fürchtete, die der Zeit zu schaffen machte. Das war nach dem Tode Beethovens und Goethes die Angst vor dem Epigonalismus, der Immermann offen Ausdruck verlieh. Diese Tatsache, daß Silcher in sich und in seiner klar erkannten und sich auf das Wesentliche und Notwendige beschränkenden Aufgabe ruhte, hat es mit sich gebracht, daß man lange Zeit in der Vorstellung beharrte, Silcher sei an seiner Zeit vorübergegangen. Das trifft nicht zu. Allein die zwölf Hefte Volkslieder für Männerchor, die von 1826 bis zu seinem Tode sein Schaffen für Kirche, Schule und Haus begleiten, würden genügen, nicht nur durch den lebendigen Widerhall, den sie fanden, sondern vor allem durch den Geist, der sie trägt, die feste Verwurzelung und Verankerung in eben dieser Zeit zu dokumentieren. Zwei Gründe bestätigen dies. Es sind Volkslieder, einmal solche, die Silcher, nicht anders wie es am Niederrhein Zuccalmaglio oder in Norddeutschland Erk taten, in seiner Umwelt sammelte, bearbeitete und auf eine stilgerechte Formel brachte; daneben aber jene Lieder, die er im Sinne des Volkstons so zu erfinden vermochte, daß sie Volkslieder wurden. Was im literarischen Sektor von Herder, Goethe, Brentano und Arnim veranlaßt worden war, hat auf dem Gebiet der Musik in Silcher seine klassische Vollendung erfahren. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man Silchers aus der Tiefe seiner Welt kommendes Werk, das er für seine und aus seiner Zeit und Landschaft zuwege zu bringen vermochte, dem an die Seite setzt, das Bartók für unsere Zeit vollbracht hat. Daß später unter Mißbrauch seines Namens, manche Dinge abglitten, ist nicht Silchers Schuld, vor allem nicht in jener neuen

Kunstform, die, durch Michael Haydn, Zelter und Nägeli begründet, von Silcher zu einer den allgemeinen Erfordernissen seiner Zeit entsprechenden Gültigkeit erhoben wurde: im Männergesang. So wenig jedoch, wie Silcher in dieser Aussagemöglichkeit verharnte, sondern in gemischtem Chor, in Sololied und Kantate seine Erfahrung nutzte, ebenso wenig beschränkte er sich auf das Lied der engeren Heimat. Dem deutschen Lied gesellten sich die Lieder der Völker bei. Das aber zeugt von der Weite, die seinem Denken zugrunde lag.

Erstdruck eines Vortrags aus dem Programm des Süddeutschen Rundfunks.

KURT BLAUKOPF

DER RAUM MACHT DIE MUSIK

Anmerkungen zur Beziehung von Raumakustik und Klangideal

Im Jahre 1888 veröffentlichte der Amerikaner Edward Bellamy einen utopischen Roman, der bald danach auch in deutscher Sprache unter dem Titel „Ein Rückblick aus dem Jahr 2000“ erschien. In diesem Roman zeigt Bellamy unter anderem auch, wie er sich die Versorgung einer Großstadt mit Musik im Jahre 2000 vorstellt. Vom Rundfunk weiß Bellamy noch nichts. Eine um so größere Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Telefon, das allen Häusern und allen Familien die jeweils gewünschte Musik zuführt. „Wir haben einfach“, so sagt eine der Gestalten des Romans, „den Gedanken der Arbeitersparnis durch Zusammenwirken, wie auf alles andere, so auch auf die Musik übertragen. Es gibt in der Stadt eine Anzahl von Konzertsälen, deren Akustik den verschiedenen Arten von Musik vollkommen angepaßt ist. Diese Säle sind durch Telephon mit allen Häusern der Stadt verbunden, deren Bewohner das geringe Entgelt zahlen wollen. Das Musikerensemble, das zu jedem Saale gehört, ist so zahlreich, daß das Tagesprogramm, obwohl jeder einzelne Musiker und jede Gruppe derselben nur einen kleinen Teil auszuführen hat, doch die vollen vierundzwanzig Stunden ausfüllt.“

Bellamys Roman hatte sozialreformerische Tendenz. Um so auffallender ist es, daß sein in groben Strichen entworfenes Zukunftsbild auf ein subtiles, ästhetisches Detail Rücksicht nimmt: auf die akustische Eignung bestimmter Konzertsäle für bestimmte Arten von Musik. Die musikalische Bedeutung des Raumes scheint zu jener Zeit noch viel weiteren Kreisen bewußt gewesen zu sein als in den darauf folgenden Jahrzehnten. Noch der alte Verdi unterstrich, daß sein „Falstaff“ nicht für ein großes Theater wie die Mailänder Scala gemeint war, sondern für eine kleinere Bühne; noch Brahms unterschied zwischen „Gartenmusik“ und „Musik fürs Gewandhaus“. Erst gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts löste sich der schöpferische Prozeß des Komponierens von der konkreten Raumvorstellung los, entwickelte sich das „Komponieren an sich“, jene abstrakte, ideale Art des „Zusammensetzens“ der Töne, die geringschätzig auch wohl „Papiermusik“ genannt wurde. Auch die Musikwissenschaft erlag in diesem Zeitabschnitt zum Teil diesem Abstraktionsprozeß. Ihre vorwiegend philologische Orientierung war der Erkenntnis des Zusammenhangs von Raumakustik und Kompositionsstil, von Architektur und Klangideal nicht gerade günstig. Neuerdings fordert die Musikwissenschaft den „Angriff auf das Klangbild“, um die „ureigenste Ebene ihres Gegenstandes zu erreichen“¹.

¹ Helmut Reinold: Gedankengänge zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens. In: „Die Musikforschung“, Jg. 10, 1957, Heft 1.

Damit soll nun keineswegs gesagt sein, daß die Musikwissenschaft nicht auch schon bisher (siehe die Arbeiten von Fellerer, Kroyer, Pietsch und Schering) wichtige Beiträge zum Problem des Klangbildes geliefert hätte. Schon 1927 faßte A. Schering seine Erwägungen zu diesem Thema in folgenden Worten zusammen: „Es hat den Anschein, als ob zwei grundsätzliche Einstellungsmöglichkeiten des Menschen zum Klangsinnlichen sich im Laufe der Zeiten beständig abgelöst und im Sinne von Aktion und Reaktion aufeinander eingewirkt haben. Obwohl mir das Ungenügende der folgenden Terminologie wohl bewußt ist, will ich die eine als *Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung*, die andere als *Hinneigung zum Ideal des gespaltenen Klanges bezeichnen*“².

Auch dieser Feststellung von Extremtypen (Klangverschmelzung und Klangspaltung) mangelt allerdings der logische Zusammenhang mit der Raumakustik, insbesondere der Zusammenhang mit dem Raumhall („Nachhall“), der hier von besonderer Wichtigkeit ist. In einer skizzenhaften Studie wies der Verfasser dieser Zeilen 1954 auf den Zusammenhang zwischen der Nachhallzeit eines Raumes und der Geschwindigkeit der harmonischen Modulation hin³. Es leuchtet ein, daß ein Konzertraum mit langer Nachhallzeit für schnell modulierende Musik mit reichen chromatischen Ausweichungen wenig geeignet ist. Der englische Musikwissenschaftler Thurston Dart machte in jüngster Zeit auch darauf aufmerksam⁴, daß Henry Purcell stilistisch genau unterschied zwischen der Musik, die er für die „halligen“ Verhältnisse der Westminster Abtei, und jener, die er für die „trockene Akustik“ des Theaters komponierte. Auch in bezug auf die Wiener Klassik unterscheidet Thurston Dart zwischen „Zimmer-Musik“, „Konzert-Musik“ und „Straßen-Musik“.

Die Bedeutung des Begriffes der „Modulationsgeschwindigkeit“ wird nicht nur durch das Notenbild der Kompositionen vergangener Zeiten, sondern auch durch theoretische Erörterungen bestätigt, von denen eine besonders aufschlußreiche hier zitiert sei. So meint Forkel in seiner Biographie Bachs (1802): „Bei den meisten Komponisten findet man, daß ihre Modulation langsam fortschreitet. Bei sehr stark besetzten Musiken an großen Plätzen, wie z. B. in Kirchen, wo der große Ton nur langsam verhallen kann, zeugt diese Einrichtung unstreitig von der Klugheit des Komponisten, der seinem Werke die möglichst vorteilhafte Aufnahme verschaffen will. Aber bei Instrumental- oder Kammermusik ist jene langsame Fortschreitung wohl kein Beweis von Klugheit, sondern weit öfter ein Zeichen, daß es dem Komponisten an gehörigem Reichtum der Gedanken gefehlt habe. Bach hat dieses alles gar wohl unterschieden. Seine sonst von Gedanken überströmende Fantasie wußte er in seinen großen Singwerken recht gut zurückzuhalten; in seinen Instrumentalwerken war aber diese Zurückhaltung nicht nötig... Daher ist in der Modulation seiner Instrumentalstücke jede Fortschreitung ein neuer Gedanke, ein beständig fortgehendes Leben und Weben im inneren Kreise der gewählten und nächst verwandten Tonarten“⁵.

Auch die Ausführungen von E. T. A. Hoffmann, Hector Berlioz und anderen zu diesen Fragen beweisen, daß der Zusammenhang von Raumakustik und Kompositionsstil den Komponisten und Kritikern des 19. Jahrhunderts durchaus deutlich war. Für die junge Wissenschaft der Musiksoziologie eröffnet sich damit ein weites, der Bearbeitung würdiges Feld, denn hier zeigt sich, daß „soziologische Faktoren“ auf dem Umweg über die Architektur unmittelbaren Einfluß auf den Klangstil und das Klangideal gewinnen. Die Musiksoziologie kann dabei zweck-

² Arnold Schering: Historische und nationale Klangstile. In: „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“, 1927.

³ Kurt Blankopf: Über die Veränderung der Hörgewohnheit. In: „Schweizerische Musikzeitung“, 94. Jg., 1954, Heft 2.

⁴ Thurston Dart: The Interpretation of Music. London 1954.

⁵ Johann Nikolaus Forkel: Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Hrsg. von Max F. Schneider, Basel, o. Jg., S. 57 f.

mäßigerweise von einigen Erkenntnissen ausgehen, die von den Raumakustikern beim Bau von neuen Konzertsälen und Theatern — insbesondere seit 1945 — erarbeitet wurden. Hier spielt die meßbare Nachhallzeit (d. i., annähernd ausgedrückt, die Zeit vom Verstummen der Schallquelle bis zum Verschwinden des Schalls aus dem Raum) die wichtigste Rolle. Die gotische Kathedrale wird in Extremfällen eine Nachhallzeit von acht Sekunden aufweisen; der „klassisch-romantische Konzertsaal“ (Musikverein Wien, Gewandhaus Leipzig) eine Nachhallzeit von rund zwei Sekunden; das kleine „Mozart-Theater“ (wie etwa das alte Wiener Burgtheater) eine Nachhallzeit von 1,4 Sekunden. Eine Gliederung der Musikepochen und Musikgattungen entsprechend den Nachhallzeiten ihrer Räume ist jedoch keineswegs ausreichend, denn hier wird noch zu beachten sein, welche Klangbereiche („Frequenzbereiche“) vom Nachhall bevorzugt werden. Die gotische Kathedrale „verhallt“ vor allem den tiefen Klangbereich und macht damit den Klang dumpf und dunkel, während die Innenausstattung der Barockkirche den Klang durch Verhallung der hohen Frequenzbereiche aufhellt.

Auch mit dieser Klassifizierung, die den Frequenzverlauf der Nachhallzeit berücksichtigt, wird man noch nicht das Auslangen finden. Entscheidend ist neben der Nachhallzeit die sogenannte Deutlichkeit. Der Musiker versteht aus seiner Erfahrung, was damit gemeint ist. Der Raumakustiker ist heute schon in der Lage, diesen Begriff exakter zu definieren: als ein bestimmtes Verhältnis der Schallintensität am Beginn (genauer gesagt: in der ersten Zwanzigstelsekunde) zu der gesamten abklingenden Schallintensität. Der Begriff der Deutlichkeit spielt beim Bau neuer Konzertsäle heute eine besondere Rolle, ja manche Säle werden im Hinblick auf die neueste Musikentwicklung — die ja auf den „Pedaleffekt“ des romantischen Konzertsaals verzichten will — geradezu auf die Deutlichkeit und „Durchhörbarkeit“ hin angelegt.

Die Bedeutung des Begriffes der Deutlichkeit für jede musikhistorische Untersuchung hat Fritz Winkel durch einen besonderen Hinweis unterstrichen, der für die Musiksoziologie richtunggebend sein kann. Er meint: *„Die Abhängigkeit der Musik vom Raum geht sogar so weit, daß man behaupten kann, die polyphone Art der Komposition konnte sich überhaupt erst entwickeln, als die geeigneten Bauwerke mit der entsprechend ‚durchsichtigen‘ Hörsamkeit geschaffen waren“*⁶.

Die Einbeziehung der „Raumdimension“ in die Betrachtung verschiedener Klangideale ist keinesfalls einfach und einlinig. Die von Schering genannten Extremtypen können den vielfältigen historischen Entwicklungen nicht gerecht werden. Selbst die Berücksichtigung soziologischer Momente kann hier keinem allgemeinen Schema folgen, wie vielleicht an zwei Beispielen gezeigt werden kann. Das erste Beispiel betrifft die Quinten- und Quarten-Parallelen des mittelalterlichen Organum. Schon Hugo Riemann verwies darauf, daß beim Organum weniger die Folgen der Quinten und Quarten als vielmehr *„der Wohlklang der einzelnen Akkorde“* zur Geltung kam. Die lange Nachhallzeit der gotischen Kathedrale mit ihrer Betonung der mittleren und tiefen Frequenzen forderte ein langsames Tempo und verunmöglichte es dem Hörer, die Schallquelle zu „lokalisieren“. Der Gläubige stand also dem Klang nicht als Hörer „gegenüber“, sondern wurde von ihm „eingehüllt“, wurde „eingemeindet“. Unter diesen raumakustischen Bedingungen konnten sich die kirchlichen Autoritäten (wie etwa noch in der berühmten päpstlichen Bulle des Jahres 1322) gegen „musica falsa“, „musica ficta“, kleine Notenwerte und rasches Tempo nicht nur aus liturgischen, sondern auch aus „stilistischen“ Gründen zur Wehr setzen. Dem Fortbestehen dieser Quintenparallelen auf der Grundlage eines raschen Tempos bis zu den volkstümlichen italienischen Villanesken des 16. Jahrhunderts und bis zu den Reuterliedern und Bergreyhen des 17. Jahrhunderts, die noch J. A. Herbst in seiner „Musica

⁶ Fritz Winkel: Phänomene des musikalischen Hörens. Berlin 1960, S. 57.

Poetica" (1643) erwähnt, war jedoch keine Grenze gesetzt. Losgelöst von der Raumakustik der Kirche, konnte diese, von den Theoretikern „*compositio vitiosa*“ genannte Musizierweise weiterbestehen.

Das zweite Beispiel unseres Vergleichs ist der Gegenwart entnommen. Im 20. Jahrhundert spielt der Nachhall eine ganz andere Rolle, sowohl in stilistischer wie in soziologischer Hinsicht. Serielle Komposition strengster Observanz und „punktuelle“ Musik kann — wie immer man über sie denken mag — nicht mit übermäßigem Nachhall gedacht werden. Andererseits aber kommt nunmehr dem „künstlichen“ Nachhall mit der gelegentlichen Nachahmung eines geradezu „gotischen“ Frequenzverlaufs der Nachhallkurve in der modernen Unterhaltungsmusik eine immer größere Bedeutung zu. Eduard Rhein hat darauf hingewiesen, daß der Rundfunkhörer seine Tonblende in der Regel so manipuliert, daß die hohen Frequenzen unterdrückt und die tiefen „angehoben“ werden. Dazu kommt überdies die Anwendung von Hallgeräten und Hallmaschinen für die Zwecke der Unterhaltungs- und Schlagermusik, die bestimmt ist, den Hörer zu berieseln. Auch hier also hat der Raumhall, wenn auch auf technisch neue Art, seine „einhüllende“, „eingemeindende“ Funktion: doch während er in der gotischen Kathedrale dazu beitrug, die Einzelmenschen zur gläubigen Gemeinde zu vereinen, verbindet er die Menschen der Großstadt zu jenem Konglomerat, das der amerikanische Soziologie Riesman so treffend die „*einsame Masse*“ nennt.

Doch nicht von den Gefahren der mit elektroakustischen Mitteln fingierten Raumakustik der Musikautomaten-Welt sollte hier die Rede sein, sondern von den soziologischen und stilistischen Aspekten, die sich erschließen können, wenn wir Raumakustik und Komponierweise zueinander in jene Beziehung setzen, die den Komponisten und Denkern vor einigen Jahrzehnten noch deutlich bewußt war. Wenn diese Zeilen die Anregung zu Untersuchungen auf diesem Gebiet gegeben haben, wenn sie die Überzeugung vermitteln, daß nicht nur der Ton, sondern auch der Raum die Musik macht, dann haben sie ihren Zweck auch schon erreicht.

HEINRICH LINDLAR

RAVELS TANZPOETIK

Maurice Ravel's erste veröffentlichte Instrumentalkomposition ist eine „*Habanera*“ gewesen, seine letzte fertiggestellte Komposition überhaupt sollte ein Zyklus spanischer Volkstanzlieder sein: „*Don Quichotte à Dulcinée*“. Zwischen diesen Gemarken als äußersten Erkennungsmalen seines Schaffens spannt sich das Lebenswerk des 1937 62jährig abberufenen baskisch-savoyardischen Wahl-Pariser Musikers aus. Es beläuft sich in 40 Jahren, von 1893 bis 1932 (als ihn Apraxie befiel), auf einige 60 Werktitel unterschiedlicher Gattung, unterschiedlicher Art und — zugegeben — auch unterschiedlichen Wertes. Mehr als die Hälfte dieser Werktitel gibt sich ganz oder teilhaft, offen oder verkappt als tänzerisch zu erkennen: als stilisierte Tanzfolklore, als verfremdeter Gesellschaftstanz, auch als abgewandelte Jazztime. Spanisch-Südamerikanisches taucht mit Grundrißmodellen der Guajira, des Zortico, der Jota, der Malaguena, des Bolero, der Habanera, des Tango und Fandango auf, Jazz und Music-Hall mit Blues und Foxtrott, Tanzgeschichte mit Pavane, Sarabande, Menuett und Valse. Die Reihe der rhythmischen Feldmuster, die nur als Einsprengsel verwertet erscheinen, wäre über diese bekanntesten seiner Tanzfolien hinaus mit Aufzählung von weiteren zwei Dutzend und mehr Grundtypen noch nicht erschöpft. Sie klingen in kleinen Klavierstücken ebenso an wie in großsinfonischen Piëcen, in Gebrauchsmusiken genauso wie in Konzert-Solitaires; sie durchwirken Vocalisen wie

Orchestergesänge, Chorkantaten wie Opernnummern, sie blitzen in Kammer-Miniaturen auf wie in Orchester-Arrangements, in frühbeliebten Kindermärchenstücken wie in langverfemten Bühnenreißern. Kurz, die rhythmische Grundierung, der metrisch-kontrapunktische Zuschliff, die tänzerische Pointierung sind es, die den Kompositionen Ravel's nebst ihrem instrumentationstechnischen Klangfarben-Raffinement die federnde Spannkraft, die funkelnde Dynamik, den virtuosen Elan geben, das Spieluhrenhafte und das Dämonische zugleich.

Sind es nicht die beiden Pole aller Tanzkunst, Präzision und Elevation, die den spezifischen Kompositionsstil Ravel's ausmachen? Ist es nicht „exakte Fantasie“, was seine Musik so faszinativ macht? War es nicht „eisige Sensibilität“, die den zierlichen, schmalköpfigen Mann charakterisierte? In seinen ekstatischsten, rauschhaftesten Spitzenwerken noch bleibt er diszipliniert und distanziert: in seiner choreographischen Dichtung „*Adélaïde ou le langage des fleurs*“ (nach den „*Valses nobles et sentimentales*“) nicht anders als in seiner „*Rhapsodie espagnole*“, in „*Daphnis et Chloé*“ nicht weniger als in der Ballett-Suite „*Ma Mère l'Oye*“ oder in der Ballett-Oper „*L'Enfant et les Sortilèges*“, in „*Bolero*“ und „*La Valse*“ wie in „*Le Tombeau de Couperin*“ oder in der immer noch unveröffentlichten Orchestration einer „*Nocturne, Etude, Valse*“ von Chopin. Immer ist es „flammendes Eis“, was der dandyhaft mondäne, dabei wortkarg einsame Ravel in und mit den Magnetfeldern seiner Musik auskristallisiert hat. Auch unter den bisher nicht publizierten Partituren Ravel's gäbe es an szenisch-tänzerischen Orchesterstudien noch Bestätigungen zu finden: sie reichen von Schumanns „Carnaval“ bis zu Mussorgskys „Khovantschina“, die er auf Anregung Djaghilews, des Managers der „Ballets Russes“, mit Strawinsky gemeinsam instrumentiert hat. Eine denkwürdige Begegnung zweier grundverschieden proteischer Geister, Frühjahr 1913 in Clarens am Genfer See, dort, woher Ravel's Vorväter stammen. Hier lernte Ravel nicht nur die noch manuskriptfeuchten „Japanischen Lieder“ Strawinskys kennen (die ihrerseits wieder Anregungen von Schönbergs „*Pierrot lunaire*“ verarbeitet hatten und Ravel zur Komposition seiner Kammerlieder nach Mallarmé beflügelten), er konnte auch „*Le Sacre du Printemps*“ entstehen sehen, jenes schockierende Tanzwerk, dessen Pariser Uraufführungsskandal vom Mai 1913 „die Schrecksekunde im Geburtsakt der Neuen Musik“ genannt worden ist. Ravel hat von Anbeginn hingerissen zu den „Tanzbildern aus dem heidnischen Rußland“ gestanden. Auch wenn ihm selber die Frühzeit anders erschien, lichter, ephebischer, gebrochen durch den sinnenhellen Geist des französischen Rokoko. Seine eigene Tanz-Sinfonie „*Daphnis et Chloé*“ (Paris 1912, mit Nijinsky und der Karsavina) bleibt bukolisch, wo „*Le Sacre*“ sich zum Ritualtanz steigert. Und wenn Strawinsky mit genauer Not einer Schlägerei entging, konnte Ravel Madame Misia Sert in ihrer Sonderloge hofieren und mit einer chinesischen Puppe entzücken. Mit „*Daphnis*“, „*Ma Mère*“ und „*Adélaïde*“ ist 1912 zum Ballettjahr Ravel's schlechthin geworden. „*Adélaïde*“ entstand auf Vorschlag von Mademoiselle Trouhanowa, die April 1912 für einige Galavorstellungen im Châtelet nur Novitäten tanzen wollte. Zu d'Indys „Istar“, Dukas' „*Péri*“ und Florent Schmitts „*Salomé*“ sollte sich Ravel's „*Adélaïde*“ gesellen. Die Klavierfassung seiner acht „*Valses nobles et sentimentales*“ von 1911 hatte er kurzfristig zu orchestrieren, und die Partitur wurde erstaunlich rasch auch abgeliefert. Die Handlung wurde ins Boudoir einer kaltherzig-schönen Pariser Kameliendame der Frühromantik verlegt. „Kermesse, Pierrot, Poupées, Vagues, Ingénue, Perfide, La Cour, Epilogue“, so sollten die Tanzbilder betitelt sein. Aber das ließ sich auch umstellen oder kürzen, einem Kaleidoskop gleich mußte sich doch ein Kreis ergeben, eine Walzerrunde à la manière de Schubert, gebrochen durch das Temperament Ravel's. Über seinen Walzerzyklus befragt, hatte der Komponist 1911 schon ironisch apostrophiert, es sei ihm dies „das Vergnügen an einer unnützen Beschäftigung“,

und auch in seiner späteren kurzen Autobiographie bemerkt er nur lakonisch, in seiner Walzersuite die Harmonik erhärtet und die Konturen (das Relief) seiner Musik herausgemeißelt zu haben. Uns heute erscheint hier die dritte, letzte Stilphase Ravels schon vorgezeichnet, seine Hinwendung zu einer Neoklassik im Geiste der Clavecinisten des 18. Jahrhunderts als des goldenen Saeculums der französischen Musik. Farbwerte und Linienkunst sind hier eine ironisch-ornamentale Klangehe eingegangen. Die Poesie der Satztechnik kommt deutlich von dem altklassischen Ποιείν (ποιεῖν) her. Kadenzen zeichnen sich wieder ab unter parallelen und mixturartigen Akkordketten; polyrhythmische Überlagerungen (Walzer VII) werden durchsichtig und marmorkühl poliert und geglättet; Agogik, Dynamik, Artikulation klingen bis ins Detail hinein präzisiert.

Ravels Liebe zu Pretiosen, Bijous, Uhrwerken, Spielzeugschachteln, Porzellanen, Spiegelkästchen, Seidenhemden, Parfüms, Katzen (Siamkatzen: seidenhaarig, veildhenäugig), exotischen Ziersträuchern, künstlichen Nachtigallen, Puppenstuben, Muscheln kann als Flucht und Idée fixe eines Einzelgängers gedeutet werden. Sie ist auch als Bekundung einer Zuflucht zum Artifiziiellen zu verstehen, ja zum Spirituellen im Sinne sublimierter Erotik, als präziöses Geistbekenntnis eines Komponisten, dessen Vater Erfinder eines Maschinengewehrs und dessen Mutter volksliedkundige Baskin war. Die hoffmanneske Konstellation seiner Anlagen und Entwicklungszüge ist gespenstisch traumklar ersichtlich: Bizarrerien in Callots Manier. Grotesken einer nobel-sentimentalen Seele, Schattenspieltänze eines Ironikers des Gefühls, „pyrenäische Suisserien“ eines schlaflosen, überwachen, späten Impressionisten.

HEINRICH GRÖSSEL

MUSIKPÄDAGOGISCHE BESINNUNG

Die schnellebige Gegenwart gibt bei einer Rück- und Umschau auf pädagogischem Gebiet oft schon in verhältnismäßig kurzen Zeitabständen neue Ausblicke, die die Wandlung des Bestehenden erkennen lassen. Vor 2½ Jahren wurde an dieser Stelle von „Überlebten Formen der Musikerziehung“ gesprochen. Es wurde festgestellt, daß das Volkslied mehr und mehr aus dem musikalischen Gesichtsfeld der Gegenwart schwindet und daß der Jugend in Jazz und Schlager eine Welt zugewachsen ist, die sie, aufs Ganze gesehen, bejaht und in der sie sich wohlfühlt.

Wie sehr die veränderte musikalische Umgebung, in der heute die jungen Menschen stehen, sie dahin drängt, das Neue auch im Musikunterricht der Schule berücksichtigt zu wünschen, konnte ich kürzlich feststellen, als eine Schülerzeitung¹ mich „interviewte“. Fragen wie „warum eigentlich noch Schulorchester?“, wenn der Nachwuchs an Streichern von Jahr zu Jahr quantitativ und wohl auch qualitativ nachläßt, oder „warum leiten Sie nicht eine Schüler-Jazzband?“, wo doch die Begeisterung für Klarinette, Trompete, Saxophon und Gitarre augen- und ohrenscheinlich wächst, waren nicht immer ganz leicht zu beantworten. Man wird lebhaft an die Zeit der 20er Jahre erinnert, in der wir als Gymnasiasten unseren Musiklehrer belächelten, weil er mit uns Lieder sang, die wir so gar nicht mehr als unsere Welt anerkennen konnten. Unserer heutigen Jugend kann man dankbar sein, daß sie so ehrlich und offen bekennt, was sie zur schulmusikalischen Gegenwart meint.

1 „Schulspiegel Hannover“, für vier höhere Schulen der Hauptstadt Niedersachsens zuständig.

Eine Ergänzung solcher Gedanken findet man in der ausgezeichneten Abhandlung über Jugendprobleme unserer Generation und der Gegenwart von Hans Heinrich Muchow². Er erkennt — wohl als erster Berufspsychologe —, wie wichtig die musikalische Tendenz für die Beurteilung der heutigen Jugend ist, und sieht, daß die Jazzfans die „Jugendbewegung von heute“ sind. Zwar weiß er, daß die „Phänomene der Ent-staltung im Jazz“ Gefahren bergen. Er bejaht ihn jedoch, weil er dem jungen Menschen unserer Zeit eine Möglichkeit bietet, „mit Hilfe der Musik die seelische Not zu übertönen“ oder „den Stachel der Welt zu entschärfen“.

Auf Grund so ernster Worte von seiten der Jugend selbst und aus dem berufenen Munde ihrer überlegensten Beobachter nimmt es nicht wunder, daß der Einbau der echten „Jugendmusik unserer Zeit“ immer ernsthafter in Fachkreisen diskutiert wird. Ein Beispiel dafür ist das Büchlein „Jazz in der Schule“ von Dietrich Schulz-Köhn und Walter Gieseler³. Bei allen Vorzügen, die dem methodischen und didaktischen Teil dieser Veröffentlichung eigen sind, überrascht die Einseitigkeit, mit der einer der bekanntesten Jazzkenner Deutschlands die Lage und Chance der Schulmusik sieht und beurteilt. Dr. Schulz-Köhn deutet die Prognose an, daß der Jazz möglicherweise die gesamte europäische Konzertmusik einmal aus der Schule verdrängen werde: *„Mit der ‚klassischen‘ Musik könne es einmal genau so gehen wie mit der lateinischen Sprache. Sie war früher einmal Weltsprache, sie stand über den Dialekten als das Verständigungsmittel eines Imperiums, das so groß war, wie die damals bekannte Welt. Aber im Lauf der Zeiten wurde sie zu einer Sprache der Gelehrten, der Wissenschaft und der Kirche, und heute lebt sie nicht mehr. Wer kann in die Zukunft sehen und sagen, ob der abendländischen Musik nicht ein gleiches Schicksal beschieden ist?“*

Abgesehen von der Unsinnigkeit des Vergleichs zwischen der Rolle des Latein und der Kunstmusik in der Schule scheint mir ein solcher Standpunkt deshalb völlig abwegig, weil er die Bedeutung des Jazz maßlos überschätzt. Jazz sollte zunächst als Volksmusik angesehen werden. Nur in seiner schmalen Spitze ist er Kunstmusik, wie sich etwa auch die „klassische“ Musik immer wieder auf die Werte des Volksliedes besonnen hat, so lange es lebendig war. Nachdem uns bisher die Welt des Volksliedes durch Fanatiker der Jugendbewegung als das Alleinseligmachende hingestellt worden ist, sollen wir nun im Jazz das Heil und die Zukunft erblicken. So geht es wahrhaftig nicht.

Trotz der Ablehnung solch radikaler Gedanken müssen wir uns bemühen, der Situation gerecht zu werden. Wir sollten die Jugendmusikbewegung unserer Zeit in der schulischen Arbeit aufzufangen versuchen. Welche Möglichkeiten sich hierbei bieten, zeichnet sich immer deutlicher ab. Einerseits können wir die Umweltsmusik besser nützen, um das *musikalische Handwerk* zu lehren. Es ist nicht entscheidend, ob das Tonbewußtsein an Volksliedern oder Schlagern geschult wird. Die Hauptsache ist, daß die Tonvorstellung an *bekanntem* Melodiengut erprobt werden kann. Um am Beispiel zu zeigen, wie der Vorschlag gemeint ist: der Anfang des „River-Kwai-Marsches“ war in seiner Zeit auf allen Lippen und konnte ausgezeichnet als rhythmisches Musikdiktat Verwendung finden, wie auch in der jüngsten Schlagervergangenheit die überall bekannte Melodie von Freddeys „Die Gitarre und das Meer“ als melodische Musikniederschrift dienen konnte. Daß man solch dürftige „Komposition“ in den dafür geeigneten Altersstufen in ihrer geistigen Armut entlarvt, ist ein pädagogischer Nebenzweck, der vielleicht stärker wirkt als der Lobpreis edler Melodik im Volkslied.

Wer an solcher Umstellung der Musikerziehung auf dem Gebiet der musikalischen Handwerkslehre Anstoß nimmt, handelt ähnlich wie der Betrachter eines Bildes, der es nur deshalb

² „Sexualreife und Sozialstruktur der Jugend“, in: „Rowohlts deutsche Enzyklopädie“, Hamburg 1959, Band 94.

³ Beiträge zur Schulmusik (herausgegeben von W. Drangmeister und H. Fischer), Heft 6. Mörseler-Verlag, Wolfenbüttel 1959.

für gut befindet, weil ihm sein Sujet behagt. Es kommt in der Musikerziehung darauf an, die *Sprache der Töne* zu lehren. Wenn wir doch endlich aufhören wollten, die Musikstunde als Erbauungsunterricht anzusehen! Sie ist es nicht mehr und nicht weniger als eine Unterrichtsstunde in fremdsprachlichen Fächern. Leider kranken wir noch immer an der „musischen“ Welle einer überlebten Epoche der deutschen Schulgeschichte⁴. Man kann — zugespitzt — behaupten, daß der Stellung des Musikunterrichtes in der heutigen Schule durch nichts *mehr* geschadet wurde als durch seine Einordnung in die musische Fächergruppe. Aus ihr wurde nämlich der Schluß gezogen, daß man für Musik nichts zu lernen brauche, daß man im Musikunterricht nur fröhlich zu singen habe und was an solchem Unsinn sonst noch behauptet wird. Es mag sein, daß für den Bereich der Volksschule diese kritischen Gedanken weniger gütig sind als für die weiterführenden Schulen. Allerdings glaube ich, daß auch hier der Einfluß der Umweltmusik mehr aufgefangen werden müßte als bisher und daß die bi-, tri-, tetra- und pentatonische Melodienwelt ebenso wenig Gegengewicht gegen die Reizwelt des Schlagers darstellen kann wie das „neuere Volkslied“, das sich mehr und mehr als Retortenzüchtung entpuppt hat⁵.

Die wertvollste Förderung könnte die schulische Musikerziehung durch die Übernahme der *Musizierfreudigkeit* der jungen Menschen von heute erfahren. Muchow⁶ sagt, daß nach seinen Erhebungen in Hamburg ein Drittel der Jugendlichen Jazzmusik ausübt. Was wäre es für eine Bereicherung schulischer Musikpflege, wenn ein Drittel der Schülerschaft musizierte! Freilich tauchen hier schwerwiegende Probleme auf. Der musizierende Jazzfreund ist Individualist. Er wird nie die Gemeinschaft eines Orchesters suchen. Die „Band“ ist seine Welt, eine kleine Gruppe von Gleichgesinnten, die ihm Gelegenheit gibt, seine persönliche Note zur Geltung zu bringen. Deshalb wird der Schulmusiker unmöglich „Bandleader“ werden können. Selbst wenn er die „Musizierstunden“ der neuen schulischen Richtlinien und Stundenpläne zur Bildung von Jazzcombos ausnutzen würde, käme er nicht auf die genügende Anzahl von Spielgruppen, um ein Drittel der Schülerschaft zu beschäftigen. Abgesehen von dieser rechnerischen Überlegung dürfte auch die Tatsache, daß der Musiklehrer die Jazzbegeisterung steuern will, den Enthusiasmus seiner Schüler sehr schnell dämpfen und die Jazzfans in die Keller der Opposition treiben. So zeigt sich bereits in der *Musizierpraxis*, daß der Idealfall stets ein *Nebeneinander* von klassischer Musikwelt und Jazz ist. Wer ein rechter Musikant ist, wird als „Mezzofortist“ — so nenne ich gern unsere Halbstarken — eine Zeit der Jazzbegeisterung erleben müssen, und das ist gut so. Er darf bloß nicht in diesem Stadium steckenbleiben.

Der gleiche Grundsatz gilt für die Einbeziehung des Jazz in die musikalische *Kunstbetrachtung* der Schule: es kann nur ein *Nebeneinander* geben. Dabei wird vorerst der Jazz eine sehr bescheidene Rolle spielen. Die Besprechung musikalischer Kunstwerke ist das Ergebnis einer langen Hörerziehung. Erst wenn das Ohr des Schülers an klassische Musik gewöhnt ist, wird er in der Lage sein, die höchst differenzierte Klangwelt des Jazz so aufzunehmen, wie die Schule es fordern muß: bewußt, analytisch und kritisch. Es wäre sinnlos, wenn die Musikstunde zu einer Jamsession oder einer Jazzklubstunde würde, in der sich die Teilnehmer mit

⁴ Es ist wohl nicht zufällig, daß der Begriff „musisch“ in seiner heutigen Bedeutung nur in der deutschen Sprache auftaucht. Beim ISME-Kongreß in Kopenhagen 1958 war an Übersetzungsversuchen deutlich zu beobachten, daß er den anderen Völkern fremd ist.

⁵ Vgl. zu dem Thema „Volkslied und Schlager in der Volksschule“ den Arbeitsbericht „Das Volkslied heute“ in „Musikalische Zeitfragen“ VII, Bärenreiter-Verlag Kassel, 1959, in dem der Arbeitskreis für Hausmusik über seine Tagung in Kassel Rechenschaft gibt. Interessant ist insbesondere der Bericht über eine Umfrage des Senders Bremen durch Gotho von Irmer (S. 23). Ähnliche Untersuchungen wurden im Rheinland und in Berlin angestellt (s. „Niedersächsische Lehrzeitung“, Jahrg. 1959, Heft 10: „Wenn unsere Kinder Schlager singen“).

⁶ a. a. O. S. 104.

zuckenden Gliedern ihrer Jazzbegeisterung hingeben. Die Jazzbehandlung in der Schule muß von einer soliden handwerklichen und fachlichen Basis ausgehen. Sie leidet deshalb unter den gleichen Einschränkungen wie der gesamte Musikunterricht der Schule: dem Mangel an Zeit für die gründliche Einführung in die Gesetzmäßigkeit der Tonwelt. Wer also „Mehr Jazz in der Schulmusik“ wünscht, sollte zunächst mehr Musikunterricht in der Schule beantragen. Auf der Basis eines durchlaufend zweistündigen Musikunterrichtes wäre das Ziel einer musikalischen Bildung, die auch der Jazzmusik ihren Anteil zubilligt, durchaus erreichbar. Solange die Musik als einstündiges Fach rangiert, wie gegenwärtig in den meisten Ländern der Bundesrepublik, kann zwar von „musischer“ Bemühung, jedoch nicht mehr von musikalischer Bildung die Rede sein.

Was diese Erkenntnis für die junge Generation der Gegenwart bedeutet, kann der ermeszen, dem die zentrale Stellung der Jazzmusik und des Schlagers im Erleben des jungen Menschen von heute bewußt ist. Vielleicht wird später einmal deutlich werden, wieviel pädagogische Chancen bei der Jugend dadurch vergeben wurden, daß unsere Erwachsenengeneration den jugendlichen Hang zum Jazz — die Freude daran wie auch die Anfälligkeit ihm gegenüber — nicht „bewältigt“ hat. Noch ist es Zeit, etwas zu unternehmen; doch wird man den Zug der Entwicklung nicht lange mehr übersehen dürfen. *Videant consules!*

ROBERT MÜNSTER

VIER MUSIKER DER MANNHEIMER SCHULE

Die kurpfälzische Residenzstadt Mannheim gehörte von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1778 zu den berühmtesten und fruchtbarsten Musikzentren Europas. Sie verdankte dies vor allem dem kunst- und musikliebenden Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, der bald nach seinem 1743 erfolgten Regierungsantritt erstrangige Instrumentalisten aus Italien, Böhmen und den deutschen Landen in seine Hofkapelle berief, nachdem er sich schon zwei Jahre zuvor den aus Böhmen stammenden Geiger *Johann Stamitz* verpflichtet hatte. Unter dem Wirken dieses damals erst 24jährigen genialen Musikers begann bald der großartige Aufstieg des Mannheimer Orchesters, dessen Direktion ihm schon von Anfang an übertragen war. Mit Recht gilt Stamitz als der Gründer der sogenannten Mannheimer Schule. Diese Benennung wird heute sowohl auf die von ihm maßgeblich beeinflusste Mannheimer Komponistengruppe angewendet, deren Schaffen für die Entwicklung des Wiener klassischen Stiles von Bedeutung geworden ist, als auch auf die in Mannheim gewachsene und gepflegte Orchesterdisziplin. Ursprünglich aber bezeichnete man letztlich damit die Mannheimer Geigerschule, genoß doch Stamitz nicht nur als Komponist und Virtuose, sondern auch als Lehrer für sein Instrument einen bedeutenden Ruf. Mehrere der jüngeren Mannheimer Komponisten, wie *Christian Cannabich* und *Karl Joseph Toeschi*, sowie im Ausland wirkende Musiker, wie *Franz Beck* und *Valentin Röser*, waren seine Schüler. Nachdem Johann Stamitz 1757 als erst Vierzigjähriger gestorben war, galt es in ganz Europa als Ehre und Empfehlung, sich seinen Schüler nennen zu können.

In den 15 Jahren seines Mannheimer Wirkens, das durch einige Aufenthalte in Prag und Paris unterbrochen war, hat Stamitz wesentliche Grundlagen für die Orchestersprache der Klassik geschaffen. Sein kompositorisches Werk umfaßt Kirchenmusik, Konzerte, Sinfonien und Kammermusik; von größtem Einfluß waren davon seine Sinfonien, deren er etwa 50

geschrieben hat. In diesen Werken, von denen die meisten zu einer Zeit entstanden waren, als Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann noch lebten, äußert sich in verblüffender Spontaneität und Ursprünglichkeit ein von der barocken Objektivität und Strenge nahezu völlig befreites, naturhaftes Fühlen und Empfinden. An die Stelle der Unterordnung unter einen bestimmten Grundaffekt innerhalb der jeweils gewählten Satzform tritt ein ganz neuer, expressiver Stil, der sich in fortwährendem Wechsel der Stimmungen und deren Schattierungen auslebt. Eine wichtige Neueinführung durch Stamitz ist das kantable zweite Thema, das zum Hauptthema des betreffenden Satzes in starkem Kontrast steht und häufig den Holzbläsern übertragen ist. In den Werken mancher Zeitgenossen, vor allem bei Italienern wie Giovanni Battista Sammartini und Giovanni Battista Pergolesi, oder bei Johann Adolf Hasse ist dieser Kontrast vielfach schon angedeutet; nirgends aber erscheint ein zweites Thema vorher in so ausgeprägter Gestalt wie bei Johann Stamitz.

Die Wurzeln für das kompositorische Schaffen von Stamitz liegen stilistisch einerseits in Böhmen, mehr aber noch in Italien. Dabei ist die ungeklärte Frage, ob Stamitz selbst in Italien gewilt habe oder nicht, ohne entscheidende Bedeutung. Mit den zur neapolitanischen Opernschule zählenden Komponisten Domenico Terradellas und Nicolo Jommelli ist Stamitz verbunden durch die frühzeitige Anwendung eines Effektes, der seinerzeit bei den Zuhörern größtes Aufsehen erregte: durch das Orchestercrecendo. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß Stamitz es war, der diese dynamische Neuerung fest eingeführt hat, welche bald zu einem Charakteristikum für die Mannheimer Sinfonien werden sollte. Das sukzessive Anschwellen der Klangfülle vom Pianissimo zum Fortissimo machte, nach dem bekannten Bericht eines Zeitgenossen, auf die Hörer, die es zum ersten Mal erlebten, eine derart faszinierende Wirkung, daß sie sich vor Staunen dabei unwillkürlich von den Sitzen erhoben. Eine weitere Neuerung durch Stamitz ist die bei ihm regelmäßige Einbeziehung eines Menuettes in die Satzfolge seiner Sinfonien. Vorbilder dazu konnte er in Sinfonien von Leonardo Leo, Riccardo Brioschi und Johann Adolf Hasse finden, die allerdings noch Ausnahmen neben dem allgemein verwendeten dreisätzigen Schema der italienischen Sinfonia waren.

Von entscheidender Bedeutung ist das Klangbild der Sinfonien von Stamitz. Die strenge Gebundenheit des Satzes, die für den barocken Stil charakteristisch war, hat sich ganz gelöst; der melodische Ablauf vollzieht sich jetzt im wesentlichen in der ersten Violine. Der Baß nimmt keinen Anteil am thematischen Geschehen, er ist nur Fundament der Harmonik. Ihr volles Leben erhält die Sinfonie aber erst durch die Mitwirkung der Blasinstrumente; vor allem der naturnahe Hörnerklang gibt ihr das ganz neuartige Gepräge. Für die Mannheimer Sinfonien überhaupt gilt, daß sich ihr Wesen in hohem Maße im reinen, sinnhaften Klangerlebnis erfüllt, demgegenüber Themenbildung und Themenverarbeitung in untergeordneter Bedeutung verbleiben. Hierin stehen sie ganz im Gegensatz zu Joseph Haydns Sinfonien, die nach tastenden Anfängen mehr unter der Wahrung des Gesichtspunktes einer strengeren Durcharbeitung in motivischer und thematischer Hinsicht konzipiert wurden. Bei Johann Stamitz, der selbst den Kontrapunkt sicher beherrschte, zeigen sich allerdings im Gegensatz zu den späteren Mannheimern auch einige Ansätze zu thematischen Durchführungen.

Wie anderswo, so galt die Musik des Mannheimer Meisters auch in Paris als die Verwirklichung des überall sich regenden Strebens nach Natürlichkeit und Gefühlsausdruck im Gegensatz zu der in ihrer Steifheit und Künstlichkeit als schon veraltet angesehenen barocken Tradition. In dieser Stadt, die mit Mannheim stets in enger Verbindung stand, wurde seit etwa 1755 der überwiegende Teil der in Mannheim entstandenen Orchester- und Kammermusik gedruckt. Dank dieses Umstandes sind uns heute noch zahlreiche Mannheimer Kompositionen in Pariser Druckausgaben erhalten geblieben, deren Manuskripte unwiederbringlich

verloren sind. Den Anstoß zu der wachsenden Wertschätzung der Mannheimer Musik gab sicherlich nicht zuletzt die persönliche Anwesenheit von Johann Stamitz in Paris, als dieser 1754/55 das Orchester des einflußreichen Generalsteuerpächters La Pouplinière leitete. Auf seinen schriftlichen Rat hin waren in dieses schon einige Jahre früher Hörner aufgenommen worden. Stamitz setzte sich auch für die Verwendung der Klarinetten im Orchester ein, er selbst verwendete sie aber stets als Oboenersatz und nicht als zusätzliches Holzbläserpaar. Es ist außerdem sehr fraglich, ob Johann Stamitz schon Solokonzerte für die Klarinette geschrieben hat.

Während Johann Stamitz nur gelegentlich Werke für den sakralen Gebrauch schrieb, waren seine mit zur ersten Mannheimer Generation zählenden Kollegen *Franz Xaver Richter* und *Ignaz Holzbauer* in Mannheim die Hauptkomponisten für die Kirche. Holzbauer, der 1711 in Wien geboren wurde, kam erst 1753 als Hofkapellmeister in die Dienste Karl Theodors, nachdem er zuvor am Stuttgarter Hof gewirkt hatte. Er ist neben Christian Cannabich, dessen beide Opern verschollen sind, der einzige unter den älteren Mannheimer Komponisten, der mit einer größeren Anzahl von Opern, insgesamt 13, hervorgetreten ist. Seine deutsche Oper „*Günther von Schwarzburg*“ hinterließ bei dem jungen Mozart 1777 während dessen Mannheimer Aufenthalt einen so günstigen Eindruck, daß sich dieser noch 1791 während der Komposition der „*Zauberflöte*“ mehr oder weniger bewußt daran erinnern sollte. So schrieb er an seinen Vater: „... *Die Musik von Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht wert einer solchen Musik. Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann, wie Holzbauer, noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist.*“

Auch Holzbauers Kirchenwerke erfreuten sich der Wertschätzung Mozarts. Dieser berichtete an Vater Leopold nach Salzburg: „... *heut aber als Sonntag habe ich eine Messe vom Holzbauer gehört, die schon 26 Jahr ist, und aber recht gut ist. Er schreibt sehr gut, einen guten Kirchenstil, einen guten Satz der Vokalstimmen und Instrumenten und Fugen*¹.“

Holzbauer hatte sich die kompositionstechnischen Voraussetzungen für sein Schaffen größtenteils im Selbststudium erarbeitet. Als Student der Rechtswissenschaft kaufte er sich heimlich das Kontrapunktlehrbuch des geachteten Wiener Meisters Johann Joseph Fux und studierte nach seinem eigenen Zeugnis darin auf dem Speicher, damit es der Vater nicht merke. Nach einiger Zeit ging er zu Fux selbst, um sich bei diesem als Kompositionsschüler anzumelden. Fux ließ den jungen Holzbauer einen polyphonen Satz schreiben, sah ihn durch und riet ihm: „*Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein großer Mann werden, denn Sie sind ein geborenes Genie.*“ In Italien machte Holzbauer die Bekanntschaft mit führenden Meistern wie Antonio Vivaldi, Tommaso Albinoni und Baldassare Galuppi; er hielt sich auch in späteren Jahren noch mehrmals in diesem Land auf, um dort eigene Opern einzustudieren.

In Holzbauers musikalischem Werk, das alle der damals gepflegten Gattungen umfaßt, treffen drei Einflußbereiche zusammen: die altösterreichische Tradition seiner Geburtsstadt Wien, die aus Italien, vor allem von der Neapolitanischen Oper ausgehenden Anregungen und der von Johann Stamitz geprägte Mannheimer Stil. Vor allem in seinen Kirchenwerken bestehen noch deutliche Bindungen an die barocke Musiksprache. Holzbauer hat sich aber nicht nur durch sein Schaffen für die Kirche und das Theater zu seiner Zeit bedeutenden Ruf erworben: in Paris galt er zusammen mit Johann Christian Bach und Karl Joseph Toeschi in den siebziger Jahren als Hauptrepräsentant der deutschen Sinfonie.

Wie Johann Stamitz, so stammte auch der 1709 geborene *Franz Xaver Richter*, der Älteste in der Mannheimer Komponistengruppe, aus Böhmen. Er wurde 1747 aus dem Dienste des

¹ Vgl. R. Münster, *Mozart und Holzbauer* (Mozartjahrbuch 1959).

Fürstabtes von Kempten an den Mannheimer Hof berufen und war dort als Baßsänger, Geiger und Kammerkompositeur tätig. Im Jahre 1768 verließ er Mannheim, um als Domkapellmeister nach Straßburg zu gehen, wo er noch 20 Jahre fruchtbar und erfolgreich wirkte. Richter schrieb mehr als 30 Messen, geistliche Oratorien, zahlreiche andere Kirchenwerke, etwa 70 Sinfonien und eine größere Anzahl Kammermusikwerke.

Der Werdegang Richters verlief ähnlich demjenigen Holzbauers; auch er bildete sich nach der Kontrapunktschule des Wiener Fux, war sehr wahrscheinlich sogar dessen persönlicher Schüler, und ging nach Vollendung seiner Studien nach Italien. Im Gegensatz zu Holzbauer hat er aber weit weniger italienische Einflüsse aufgenommen. Für ihn ist vielmehr in seinen geistlichen, wie auch in seinen weltlichen Werken stets eine strengere und kontrapunktisch gestaltete Satzweise mit häufigen Sequenzen und barocken Relikten in der Melodiebildung kennzeichnend. Auch die Baßbehandlung zeigt bei ihm noch weit mehr den alten Fundament-Charakter, während bei den übrigen Komponisten des Mannheimer Kreises die Bässe durch die lebendige, flüchtigere Trommelmanier mehr und mehr an Gewicht verlieren. In der Vereinigung barocker Stilelemente mit den von Johann Stamitz übernommenen formalen, motivischen und dynamischen Neuerungen entstand bei Richter eine durchaus persönlich gefärbte Musiksprache, die in Mannheim ohne Nachfolge blieb. Im ganzen gesehen, fehlt Richter die bei Stamitz so ausgeprägte Naturhaftigkeit; alles erscheint um einen Grad gefärbter und gelehrter, obwohl es ihm nie an Temperament und Musikalität fehlt. Es ist bezeichnend, daß Richter im konservativen England, das er auch selbst besuchte, besonders beliebt war. Dort wurden viele seiner Sinfonien zu seinen Lebzeiten gedruckt und aufgeführt.

Ein dritter Wahl-Mannheimer aus dem böhmisch mährischen Raum in der Hofkapelle des Kurfürsten Karl Theodor war *Anton Filtz*, dessen genaue Herkunft bis heute noch nicht bekannt ist. Der Komponist und Musikschriftsteller Friedrich Wilhelm Marpurg veröffentlichte allerdings in seinen *Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik* eine Liste der Mannheimer Orchestermmitglieder von 1756, in welcher „*Anton Filz, aus Bayern*“ unter den Violoncellisten verzeichnet ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang die bisher noch kaum beachtete Tatsache, daß in Bayern im Dienste des *Fürstbischofs von Eichstätt* ein Hofmusikus *Johann Georg Fils* von 1732 bis zu seinem Tode 1749 stand, der gleichfalls Violoncellist war. Es ist gut möglich, daß beide miteinander verwandt waren. Trotz dieses Hinweises auf Bayern scheint aber die ursprüngliche Heimat von Anton Filtz Böhmen gewesen zu sein. 1754 kam der etwa Vierundzwanzigjährige an den Mannheimer Hof, genoß noch den Unterricht von Johann Stamitz als einer von dessen begabtesten Schülern und starb bereits 1760 nach sechsjährigem Dienst als Hofvioloncellist. Gemessen an der verhältnismäßig kurzen Zeit, die Filtz in Mannheim zum Schaffen vergönnt war, ist dieser ein außerordentlich fruchtbarer Komponist gewesen. Neben Messen und anderen geistlichen Kompositionen schrieb er zahlreiche Konzerte und Kammermusikwerke sowie über 40 Sinfonien. Die meisten seiner Werke gelangten infolge seiner Bescheidenheit erst nach seinem Tode an die breitere Öffentlichkeit, so daß er deren enorme Beliebtheit nicht mehr erleben konnte. Filtz schließt sich in seinem Stil an Johann Stamitz an, ist aber im musikalischen Satz weit flüchtiger und sorgloser. Er repräsentiert in seinem echt böhmischen Musikantentum den jugendlichen Feuerkopf unter den Mannheimern. Charakteristisch ist für viele seiner Sinfonien das rauschende Tremolo der Geigen; häufig finden sich bei ihm überraschende Wendungen und Kontraste sowie auffallende unregelmäßige Periodenbildungen. Filtz hat auf mehrere seiner Altersgenossen und der jüngeren Mannheimer Komponisten deutlich beeinflussend gewirkt; es seien nur die Namen Karl Joseph Toeschi, *Karl Stamitz* und *Ernst Eichner* genannt.

MUSICA-BERICHT

FESTLICHE MUSIK IM EUROPÄISCHEN RAUM

Wieder zeigt der Musiksommer eine Fülle festlicher Veranstaltungen im europäischen Raum. Nachstehend berichten unsere ständigen Mitarbeiter über ihre Eindrücke, die sie dabei gewonnen haben. Unseren Lesern wird damit die Möglichkeit gegeben, gewisse Akzente im Musikleben der Gegenwart zu erkennen.

DEUTSCHLAND

Weltmusikfest 1960

Köln

„Weltmusikfeste“ sind in unserer technisierten Welt keine Illusion mehr. Keine Illusion, wo das Zusammenrücken von Ländern und Kontinenten in wenigen Flugstunden Realität ist, Rundfunk und Fernsehen Raum und Zeit vollends einschrumpfen lassen. Nicht oder noch nicht eingeschrumpft sind damit nun aber die Eigenbereiche des Geisteslebens, der Kultur und der Musik in den unterschiedlichen Zonen der Erde. Natürlich nicht.

„Feuriger Engel“ und Elektronenklänge

Mit einem Doppelakzent äußerster Gegensätzlichkeit ging in Köln das 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Szene. Der Westdeutsche Rundfunk als Patronats-herr stieß mit einem Programm vokal-instrumental-elektrogen gemischter Musik ins Experimentierfeld der jüngsten Avantgarde vor, während die Kölner Bühnen mit dem Eröffnungsbeitrag ihres Parallelprogramms einer „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ im Rückgriff auf Prokofieffs „Feurigen Engel“ den Opernversuch eines Avantgardisten des Expressionismus heraufbeschworen. Ein Bühnenwerk also aus dem Gründungsjahr der IGNM (1922) und eine wohlgezielte Folge von Kompositionen, die, 1958–60 entstanden, die technisch-stilistische Lage der Vorreiter von heute abzeichnen. Ein monströses, abseitiges Opernwerk, bis vor fünf Jahren verschollen gewesen, und drei Werkstattarbeiten, aus der Protektion deutscher Rundfunkanstalten an die musikpublizistische Spitze plazierte. Ein makabres Bühnen-Bekanntniswerk des damals einunddreißigjährigen Exilrussen Serge Prokofieff, im bayrischen Ettal konzipiert, vom Autor in Klausur verwiesen, und drei Experimentierarbeiten von dem Venezianer Luigi Nono, dem Wahl-Kölner Argentinier Mauricio Kagel und dem Kölner Karlheinz Stockhausen, im Auftrag oder doch im mäzenatischen Schatten des Südwestdeutschen

Rundfunks Baden-Baden und des Westdeutschen Rundfunks Köln erstellt und durch die erstmals praktizierte direkte Wahl der Jury in das Jahresfestprogramm gelangt. Eine doppelte Demonstration: Prokofieffs Opernentwurf um einen mystizistischen Stoff, der im mittelalterlichen Köln spielt, als Exemplifizierung des Leistungs- und Stil-Standards der Kölner Opernbühne unter Oscar Fritz Schuh, und die Wort-Ton-Elektron-Manipulationen des Triumvirats der drei zornigen jungen Männer Nono-Kagel-Stockhausen als Beispielgebung für die Bestrebungen und Stützungen, die das Baden-Badener Funkhaus unter der Musikleitung von Heinrich Strobel, dem Präsidenten der IGNM, und das Kölner Funkhaus unter seinem Intendanten Hanns Hartmann auch der extremen Moderne einzuräumen nicht ablassen.

Der Kölner Eigenakzent wäre noch stärker hervorgetreten, hätte man außer der Arbeitsqualität des von Günter Wand geführten Gürzenichorchesters, das in dem durch programmatische Ansprachen sowie durch erstmalige Verleihung des mit zehntausend Mark dotierten Musikpreises der Stadt Köln an Boris Blacher gewürzten Fest-eröffnungsakt Werke von Webern und Schönberg beispielhaft aufführte, hätte man also außer dieser Beisteuerung den bei den Bühnen lange vorher schon angekündigt gewesenen Opernbeitrag „Die Soldaten“ des Kölner Bernd Alois Zimmermann miteinbezogen. Schuh hatte Abstand genommen, weil ihm das Werk nicht rechtzeitig genug mehr zur Verfügung gestanden hätte und weil er es erklärtermaßen auf Experimentierforen wie Donaueschingen oder Darmstadt-Kranichstein besser plazierte erachtet. Seine Wahl fiel auf Prokofieffs 1954 über Radio Paris konzertant, 1955 bei der Musikbiennale zu Venedig szenisch uraufgeführten „Feurigen Engel“. Für die Vertiefung des Komponistenporträts von Prokofieff kaum ein Gewinn, für die Erkenntnis der Stilgeschichte „zeitgenössischen Musiktheaters“ ebensowenig. Für die Ruhmherrschaft der Opernarbeit Schuhs ein von der Werkwahl her nicht unproblematisches, wenn auch im Darstellungsergebnis erneut und ver-



RUDOLF KEMPE · GERDA LAMMERS · OTAKAR KRAUS
ELISABETH HÖNGEN
COVENT GARDEN LONDON · RICHARD STRAUSS: „ELEKTRA”
TAFEL 31



HENK BADINGS: „MARTIN KORDA“
URAUFFÜHRUNG DER OPER BEIM HOLLAND-FESTIVAL
TAFEL 32 FOTO: AUSTRIA · JONKER

mehrt höchste Achtung heischendes Unternehmen. Prokofieffs Liebe zum Musiktheater kann nicht als unbedingt glücklich bezeichnet werden. Er hat die Oper über seine russischen Vorgänger hinaus provozieren wollen, hat ihre west-östlichen Mischformen für die Buffa ins Groteske verzerrt („Liebe zu den drei Orangen“, „Verlobung im Kloster“) und für die Seria ins Psychopathische verrückt („Der Spieler“, „Der feurige Engel“) oder zuletzt in die Abhängigkeit von tagespolitischen Aktualitätsbezogenheiten versetzt („Simeon Kotko“, „Der wahre Mensch“). Den fraglos zwielichtigsten Platz nimmt dabei „Der feurige Engel“ ein, den sich Prokofieff nach einer Novelle von W. J. Brjusow selber in deutscher Sprache schrieb. Vom Stoff her schillert er zwischen einem nachwagnerischen Mystizismus und einer dostojewskyschen Triebabgründigkeit, von der Partitur her zwischen Borodin, Strauss, d'Albert und dem schwerbestückten Beschwörungsritual eigener, prokofieffscher sinfonischer Dichtung. Alle Klangschichtungen und Orgien des Klangpotentials an Opernmusik sind ihm genehm. Joseph Rosenstock, Klangregisseur der nach Basel ersten deutschsprachigen Aufführung des „Feurigen Engels“, wußte ihrer mit dem Gürzenichorchester immerhin kontinuierlich Herr zu werden. Schuh als Szenenregisseur hatte es mit seinem Bühnen- und Kostümbildner Caspar Neher schwieriger, Gliederung zu schaffen. Den erzielten Einzelbildern in ihrer dissoziierenden Siebenzahl gewann er indes Eigensuggestion ab, unterschwellig durch Bild- und Bewegungsatmosphäre verbunden, die an eine Überlagerung von Grünewaldprospekten und Rembrandtkartons denken ließ. Keine unter den Opernsopranistinnen von Weltklasse, die, was Triebinstinkt und Geistschärfe, Spiel und Stimme betrifft, für die tragende weibliche Partie dieser Opernvision so prädestiniert wäre, wie Helga Pilarczyk es ist. Die Stationen des von den Umarmungen eines „Feurigen Engels“ verfolgten Weibwesens durchleidet sie wie eine andere, unerlöste, östliche Isolde. Bis in den Kulminations- taumel der vergeblichen Teufelsaustreibung hinein steigert sie die Geworfenheit ambivalenter Liebensüchte. Was um sie ist an Personen, Szenen, Zufällen, muß verlassen. Und Schuh ließ es zurücksinken, wie Prokofieff es entworfen hat: die Episoden um Faust und Mephisto, um Agrippa von Nettesheim, um den Inquisitor, um die Wahrsagerin. Nur das Schlußbild, die hektisch-hysterische Teufelsaustreibung im Chor des Nonnenklosters, läßt er in jüngst gewonnener Neubay-

reuther Symbol-Realistik breit ausspielen; wiederum, wie Prokofieff es gewollt hat. Ein sehr russisches, ein zwielichtiges, ein an Leibesnöten und Geistgesichten leidendes Opernwerk. Ausweglos, depressiv, unbewältigt. Das Premierenpublikum verharnte in die Breite genommen ratlos, schutzlos, hilflos. Der Schlußbeifall zielte eindeutig auf die überragenden Leistungen aller am Werk Beteiligten hin.

Auf den anderen Eröffnungsschock des Musikfestes zurückzukommen, präsentierten sich die Werke von Nono, Kagel und Stockhausen auf ihre Weise ebenfalls als „Schwarze Messe“, bei den „Kontakten“ für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug von Stockhausen sogar in saalabgedunkelter Seance. Den „informativen“ Wert dieser „Kammermusik“ zu orten, wird sich im folgenden Gesamtspiegel der bei diesem babylonischen Musikfest gebotenen Werke ergeben.

Kompositions-Revue

Für Köln hatte sich deutscher Eifer in dreifacher Führung ins Treffen geworfen. Die unbeirrten Mäzene der Musikmoderne — die Funkhäuser Köln, Baden-Baden und Hamburg — trugen die Hauptlast in der Exekution der dreimal drei programmatischen Konzertsitzungen der global besetzten Gesellschaft.

Mit Webern und Schönberg, frühen Orchestersätzen der beiden chiliastischen Gesetzgeber zwölftönig und seriell disziplinierter Kompositionstechniken, fing es also an; vergleichsweise verklärt und in die Morgenröte der Moderne entrückt. Das erste hierauf folgende „Kammerkonzert“ aber schon ließ Morgenröte und Mittagshitze heftig gegeneinanderprallen. Luigi Nono, Schönbergs venezianischer Schwiegersohn, zeigt in seinen „Cori di Didone“, wie weit Wort-Ton-Material zu pervertieren ist. Mauricio Kagel mit seinem „Anágramma“ für vier Solostimmen, Sprechchor und Kammerensemble übertrumpft das in einem Anfall verspäteten dadaistischen Wahnwitzes noch beträchtlich. John Cages schizophrene Musikphilosophie und Stockhausens elektrogen denaturierter „Gesang der Jünglinge“ standen hier Pate. Dieser, der Grenzgänger in der Elektronenschule des Kölner Funkhauses, sucht über seine „Kontakte“ Rückbindung elektronischer Klänge an Klavier und Schlagzeug zu gewinnen. Züge genialischer Klangfantasie und experimenteller Klangklitterung mischen sich auch in Stockhausens jüngster Jahrespflichtarbeit wieder. Hat sie ihn, hat sie uns weitergebracht? Ich bezweifle es. Die Be-

grenztheit elektrogener Klanggeräusch-Kompositionen wird offenkundig weder über Kontaktversuchen zu naturalistisch verfremdeten Schlagwerkzeugen behoben noch durch „statistische Häufigkeitsverteilung“ eines vielfach geschichteten Grundmaterials, wie Herbert Eimert dies in seiner „Selektion I“ für vier Lautsprechergruppen im dritten der Kammerkonzerte demonstrierte. Was Kagels „Anagramm“ als Vorstufe zu Stockhausens „Kontakten“ war, das erwirkte Bengt Hambraeus' „Introduzione-Sequenze-Coda“ für Flötentrio, zwei Röhrenglockengehänge und Schlagzeug vor Eimerts „Selektion“, nämlich die hörpsychologisch wohlbedachte Aufeinanderfolge einander stützender Klangwerkaspekte.

Wo die elektrogen gewonnenen Klangspiele aber auch angelangt sind und wohin sie noch führen mögen (voraussichtlich zu zweckgebundenen Hörspielgrundierungen und ähnlichem), sicher ist, daß sie als Katalysatoren auf die Fortentwicklung klangspektraler, postserieller Kompositionsversuche von unüberhörbarer Direktwirkung wurden. Nahezu die Hälfte der in Köln zusammengekommenen Kompositionsbeiträge erwies es. Auf großorchestralem Gebiet die „Quaderni“ von Berio, die „Motus-Colores“ von Lidholm, das „Après-lude“ von Castiglioni, die „Musique en relief“ von Kontonski, die „Fioriture“ von Blomdahl und die „Apparitions“ von Ligeti, die „Spectra“ von Schuller und die „Mosaiken“ von Schat; auf kammerkonzertantem Feld die „Mobiles“ für zwei Klaviere von Pousseur, die erwähnte Carillon-Spielerei von Hambraeus, zwei Streichquartette von Berger und Yun. Sie alle steuerten Werkversuche, Tests und Tastungen von Klangfarbenerfahrungen bei. Ansätze zu einem vertikal neuen Durchhören „unerhört“ diffuser Klangkomplexe. Ihr Stil besteht darin, keinen gewinnen zu können, weil sie über statische Detailreihung nicht hinauslangen zu verbindenden und also verbindlichen Form-Ortungen. Diese zeichnen sich am ehesten noch ab, wo vokal-instrumentale Mixturen angestrebt sind, sowohl bei Nono und Kagel wie bei Boulez, dem Champion unter den postseriellen neo-impressiven Klangmagiern („Pli selon Pli“).

Allerdings, ihre Konfrontierung zu den anderen am Fest gebotenen vokal-instrumental gewonnenen Werken machte auch die Problematik, die Inzucht der Postseriellen besonders deutlich. Es mag belanglos sein, was Leni Alexander, die einzige Komponistin des Festes, in scheuer Webern-Manier („De la Muerte a la Mañana“) lieferte,

oder Lewkowitsch in synthetisch bemühtem Strawinskyschem Spätstil versuchte („Cantata sacra“), was jedoch Klaus Huber mit seiner Kammerkantate „Auf die ruhige Nachtzeit“ für Sopran, Flöte, Viola, und Violoncello und was Xavier Benguerel mit seiner katalanischen Liebes-„Kantate“ für Alt, Chor, Schlagzeug und sieben Bläser aufzuweisen hatten, besaß geistig und formal zwingenden Charakter. Vielleicht haben beide sogar Zukunft. Außer Konkurrenz lagen Dallapiccolas grandiose „Canti di Liberazione“ und Blachers bedeutendes „Requiem“. Hier erstet Tradition.

Auf ihre Art natürlich auch in den vier Beiträgen zur sinfonischen Form, um die sich Milhaud noch mit seiner malerischen „Symphonie Rhodanienne“, Sessions mit seiner theatralischen „IV. Symphonie“, Vermeulen mit seiner anachronistisch wirkenden „VI. Symphonie: Les Minutes heureuses“, und K. A. Hartmann mit seiner konzertant-expressiven Siebenten mühen. Bei ihnen, den Traditionalisten unterschiedlicher Färbung und Fahrtrichtung, werden auch Einschläge wirksam, die eine kleine, fast verloren wirkende Phalanx „folkloristisch“ orientierter Strukturisten verriet: neben dem erwähnten Benguerel der magyarische Israeli Partos, der Grieche Kounadis, der Kroate Kelemen, der Exiltscheche Husa und der Wahlpariser Rumäne Marius Constant. Wieviel weniger substantiiert gab sich neben ihnen die rein spekulative serielle Manier eines Mortensen oder Davies zu erkennen. Fortner gab sich mit einem lichtvoll proportionierten, brennend konturierten Oboenkonzert („Aulodie“) erneut als Meister der mittleren Generation zu erkennen. Auf jungmeisterlichen Wegen zeigten sich, es sei nicht ohne Freude vermeldet, auch die beiden weiteren deutschen Komponisten: Klebe mit seinem dramatisch gespannten „Omaggio“ an den Musikgenius Italiens und B. A. Zimmermann mit seinem jazzoid durchsetzten Trompetenkonzert. Mustermessen moderner Musik sind monströse Unternehmen. Bisweilen aber wird wirklich Musik gemacht.

Ein Streitgespräch als Finale

Streitgespräche in Dingen der Kunst haben in Deutschland keine Tradition. Öffentliche erst recht nicht. Gleichwohl versuchen sich „Anstalten des öffentlichen Rechts“, lies Rundfunkanstalten, ab und an daran, ihren republikanischen Haustitel auch mit öffentlichen Streitgesprächen zu erweisen. Der WDR zeigt sich führend darin. Er zieht mit „Umstrittenen Sachen“ seit Jahr und Tag unverdrossen über Land. Kontaktsuche der Äther-

publizisten. Kein Wunder, daß er auch zum Finale sein Streitgespräch arrangierte. Es lief wie frühere Veranstaltungen dieser Art auch: in die Luft, ins Leere.

Daran vermochte auch die internationale Besetzung am Runden Tisch nichts zu ändern: Boulez aus Paris, Landré aus Amsterdam, Schrader aus Basel, Westphal aus Berlin. Auch der übernationale Leiter nicht: Curjel aus Zürich. Die Frage, wo „echte“ Tradition sei, Tradition, auf die Musik der Gegenwart bezogen, auf das *hic et nunc*, sollte offenbar in sich ad absurdum geführt, Tradition — ob nun echt oder nicht echt — geächtet, womöglich geleugnet werden. Schon Schrader, der Historiker im Viererrat hinter dem mikrofonbestückten Tisch am Podium im großen, halbleeren Sendesaal des Funkhauses am Wallrafplatz, machte in Defaitismus, infiltrierte die Mitgift der Skepsis: Hegels Metapher von der rätselhaften „Furie des Verschwindens“ im Strom der Geschichte sei die alte Sorge, Tradition etwas höchst Uneinheitliches. Für wen übrigens auch Tradition, wo es doch nur auf Wahlverwandtschaft hinauslaufe. Weiter noch bog hierauf Landré ins Subjektivistische ab. Wo denn seien Kriterien für Tradition zu finden, wenn etwa Schönberg lange als Neuerer, Debussy aber als Traditionalist verkannt wurde oder werde, dieser aber doch der kühnere, jener der konservativere gewesen sei. Nein, weder das Traditäre noch das Revolutionäre, nur der Intensitätsgrad sei entscheidend für die Gestaltqualität einer Musik. Das war Wasser und Wind auf die Mühlen von Montbison: Vollends also Boulez will je und ausschließlich die Konsequenz, die Wahrheit als Wertkriterium eines Werkes gelten lassen. Tradition, was sei, was solle das ihm? Er lebe, er arbeite, er sei Gegenwart. Kein Platz nun mehr für Begriffsbestimmungen, nicht einmal mehr für Fakten. Keine Raster mehr für Westphals Koordinaten. Dabei hätten sie auf „echte“ Tradition als verbindende Gestalt-Funktion und „unechte“ als dekorative Stoffreste-Funktion zumindest Hilfestellung auf eine Diskussion, eine Auseinandersetzung, eine Klärung leisten können. Andererseits gab Christoph Bitter zu bedenken, daß Tradition als je neue Hintergrundierung vor je neuer Gegenwart zumindest wohl denkbar sei, Michael Braunfels, daß Tradition aus Grundtypen ableitbar bleibe und die wirklichen Traditionsträger eine je neue Überraschung bedeuteten. Curjel endlich suchte das verfahrenere Verfahren

auf einen Kompromiß zu retten: Tradition sei als ein (Natur-)Verhalten, nicht aber als eine (Geist-)Regel zu begreifen. Ein fader Kompromiß, allzu bequem, eine runde Enttäuschung. Der Domschatzen, das Dionysosmosaik, der Rhein, die Oper, das Menschengewirr ringsum warf andere, dingnähere Entschlüsse auf, zuzusehn, was gegenwärtige Vergangenheit und was vergangene Gegenwart sei.

Heinrich Lindlar

Die Bauernpassion

Bad Hersfeld

Zillig-Uraufführung bei den Bad Hersfelder Festspielen

Mysterienspiele in unserer Zeit sehen sich einerseits einer großen Aufnahmebereitschaft gegenüber, andererseits einem latenten Widerstand. Die Bestätigung der eigenen Verzweiflung — sei sie echt oder nur modisches Attribut — steht uns näher als das Eingeständnis eines Suchens nach Schutz. Eine Fabel wie die von Richard Billinger nacherzählte, die im oberösterreichischen Eferdingen zur Zeit des Bauernaufstandes anno 1626 spielt und vom Frommwerden des „wilden Jörg“ durch den Anblick der Passion handelt, ist aus leicht eingängigen Gründen erheblicher Skepsis ausgesetzt: die Glätte der Lösung läßt sich ohne weiteres auf die geschichtliche Distanz und die lokale Gebundenheit zurückführen. Die Partitur von Winfried Zillig ist es, die dieser Glätte im entscheidenden Punkte widerspricht: sie nimmt dem Geschehen seinen allzu diesseitigen Charakter, zieht es ins Hieratische hinein, erhebt es zum Beispiel.

Ich will nicht verkennen, daß Billingers künstlerische Absichten aufrichtig waren, daß Sätze wie „Müßt halt auf Erden Christus wieder geboren werden!“ oder „Ich hab das Spüren, als käme die fressende Zeit. Ist die Sichel zum Schnitt schon bereit!“ — daß solche Sätze Erkenntnisse aussprechen, die, in eine dichterische Lapidarform gefaßt, von einem missionarischen Impuls getragen sind. Aber das Spiel trägt diese Erkenntnisse nicht immer, so sehr auch eine ins Groteske übersteigerte Folterungs-Pantomime der Bauern — musikalisch ein durch ein Tanzthema ritornellartig unterbrochener Variationensatz — auf eine spezifische Kontrapunktik von irdischer und himmlischer Passion hindeutet, so sehr auch die lapidare, moritatenhafte Darstellung der Leidensgeschichte sich in den gleichsam liturgischen Raum fügt.



Richard Billingers und Winfried Zilligs „Bauernpassion“ in Bad Hersfeld

Foto: Eberth

Winfried Zillig schrieb die Partitur für 25 Bläser, eine Schlagzeuggruppe und Harfe. Sie enthält eine dumpf schreitende Passacaglia, die das Material exponiert — tonales sechstöniges Thema, durch Transposition in die verminderte Quint zur Zwölftönigkeit ergänzt —, ein parodistisches Lied, den schon erwähnten Variationensatz, die frei komponierte Passionsmusik und den polyphon aufgefächerten Schlußchor auf ein von Billinger leitmotivisch verwandtes, jedoch ursprünglich nicht zum Spiel gehöriges Gedicht. Diese Musik trifft in ihrer die Aura mittelalterlicher Choräle beschwörenden Haltung, in ihrem sorgsam abgetönten, meist dunkel timbrierten Klang, gegen den solistische Flötenpassagen kontrastieren, durchweg den rechten Ton. Der Komponist selber dirigierte, Mitglieder des Berliner Radio-Symphonie-Orchesters sorgten für hohes klangliches Niveau, das der Inszenierung von Joachim Klaiber ebenbürtig war.

Claus-Henning Bachmann

Theaterwochen

Nürnberg

Das zehnjährige Bestehen des Theaters der Jugend, das an den Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth eine in ganz Deutschland vielbeachtete Pflegestätte gefunden hat, war der Anlaß, die bisher geleistete Arbeit mit der „Ersten Internationalen Woche des Theaters der Jugend“ in festlichem Rahmen zu krönen. Spielgruppen aus Antwerpen, Halle, Zagreb, München und Nürnberg begeisterten die meist jugendlichen Zuschauer mit erfreulichen Leistungen. Höhepunkt und Abschluß der Woche bildete die Uraufführung von *Cesar Bresgens* Jugendoper „Der Mann im Mond“, die vom Bayerischen Rundfunk in Direktsendung übertragen wurde. Ludwig Andersen hat mit dem Komponisten zusammen den Text geschaffen. Die Handlung ist teils auf Sprechrollen, teils auf singende Akteure verteilt. Die Partitur, die im Charakter des Orffschen Schulwerkes gestaltet ist, wirkt trotzdem melodisch und harmonisch eigengesichtig und rhythmisch pointiert. Sie kann sowohl mit

vollem Orchester als auch mit wenigen Instrumenten, ja sogar mit Klavier allein musiziert werden. Die Aufführung, von Schauspielern und Berufsängern wiedergegeben, bestach durch ihre Geschlossenheit. Barbara Wittkowski sang die Partie der Prinzessin vorzüglich, und Johannes Sandler spielte den Mann im Mond, dessen Gesang in der umfangreichen Sprechrolle auf wenig Takte beschränkt ist. Alle Mitwirkenden, Chor und Orchester der Städtischen Bühnen, musizierten unter Wilfried Emmerts Stabführung hingebungsvoll vor den besonders ansprechenden Bühnenbildern, so daß die mit großem Beifall aufgenommene Aufführung zu einem vollen Erfolg für alle Beteiligten und für den anwesenden Komponisten wurde.

In der 9. Woche des Gegenwartstheaters, in der die zeitnahen Stücke des diesjährigen Spielplans zusammengefaßt wiedergegeben wurden, standen außerdem zwei beachtliche Erstaufführungen auf dem Programm: Carl Orffs „Oedipus der Tyrann“ und Hans Werner Henzes Ballett „Undine“. Paul Hager, der als Gastregisseur Orffs „Oedipus“ betreute, vermied alles Statuarische. Er stellte Menschen auf die Bühne, die den vom Schicksal gezeichneten und überwundenen Tyrannen umgaben und den Untergang des Helden in unüberbietbarer Tragik zu einem erschütternden menschlichen Leid werden ließen. Oskar Gernhardt gestaltete die ungemein schwierige Titelpartie gesanglich bewundernswert und schauspielerisch packend. Elisabeth Schärtel ergriff durch ihre innerliche Verhaltenheit, Karl Mikorey als Tiresias bot eine überzeugende Darstellung des dämonischen Greises, Willy Domgraf-Faßbaender, der bereits in der Stuttgarter Uraufführung den Priester und einen Boten spielte, überzeugte auch hier durch eine profilierte Leistung. Max Loy am Pult unterstrich als Diener des Wortes und Gesanges mit dem umfangreichen Orffschen Klangapparat die spannungsgeladenen Vorgänge sehr eindrucksvoll. Die Aufführung wurde vom Publikum mit großer innerer Anteilnahme aufgenommen und der anwesende Komponist im Kreise der Mitwirkenden lebhaft gefeiert. — Mit Hans Werner Henzes „Undine“ schlossen die sieben Aufführungen der Woche, von denen außer Orffs „Antigonae“ unter Max Loy noch die überragende Leistung von Gerhard Stolze als Chlestakow in Egks „Revisor“ erwähnenswert ist. Friedrich Schmidt, der als Kapellmeister das Ballett des Hauses betreut, ließ die Partitur in ihrer Farbigkeit erstrahlen und erntete zusammen mit den auf



Cesar Bresgens „Mann im Mond“ in Nürnberg Foto: DPA

der Bühne nach Hildegard Krämers Inszenierung und Choreographie agierenden Tänzern und Tänzerinnen einen großen Publikumserfolg.

Martin Lange

ÖSTERREICH

Festwochen 1960

Wien

Im Zentrum: Gustav Mahler und Hugo Wolf

In diesem Jahr finden die Wiener Festwochen zum zehnten Male statt. Man zählt seit jenem Juni 1951, als das Kulturamt der Stadt Wien es wagte, in der noch vierfach besetzten Stadt Festwochen zu veranstalten. Daran erinnern auch heute noch etwa 300 Veranstaltungen in den Gemeindebezirken. Daran erinnert auch der Eröffnungabend vor dem festlich erleuchteten Rathaus mit Ansprachen des Bürgermeisters von Wien, des Vizebürgermeisters Hans Mandl, des eigentlichen Initiators der Nachkriegsfestwochen, des österreichischen Unterrichtsministers und des österreichischen Bundespräsidenten. An diesem Abend musizierten die Wiener Symphoniker vor dem Rathaus, und das Staatsopernballett tanzte den Walzer „An der schönen blauen Donau“, während gleichzeitig auf dem Schwarzenbergplatz die Musikkapelle des Gardebataillons spielte, die Sängerknaben im Heiligenkreuzerhof und die Chorvereinigung Jung-Wien im Inneren Burghof sangen, während das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester auf dem Josefsplatz und der Arbeitersängerbund auf dem alten Judenplatz mu-

sizierten. Das war das große Volksfest am Vorabend, nach dem dann das eigentliche festliche Eröffnungskonzert stattfand. Hier dirigierte Bruno Walter, durch minutenlangen Beifall begrüßt, durch den Rennerpreis und den Kulturpreis der Stadt München geehrt, Schuberts „Unvollendete“ und Mahlers 4. Symphonie mit Elisabeth Schwarzkopf als Solistin, die in diesem Konzert auch die Interpretin dreier Mahlerscher Orchesterlieder war. Das von Bruno Walter, dem Schüler, Freund und Meisterinterpreten Mahlers, geleitete Orchester waren die Wiener Philharmoniker, während am Abend des gleichen Tages Otto Klemperer seinen Beethovenzyklus mit dem Londoner Philharmonia-Orchestra eröffnete.

In dieses Festwochenjahr fallen zwei Jubiläen, die zu begehen Wien besonders Anlaß hat: der 100. Geburtstag Hugo Wolfs und Gustav Mahlers. Zwei hervorragende Ausstellungen ergänzen das Musikprogramm: die von der Österreichischen Nationalbibliothek im Musikverein veranstaltete Hugo-Wolf-Gedächtnisschau, die vor allem auf das Leben und Schaffen des so früh verstummten steirischen Komponisten zentriert ist, während eine große, in fünf Räumen der Wiener Sezession untergebrachte und von der Intendanz der Festwochen veranstaltete Ausstellung mit Recht den Titel führt „Gustav Mahler und seine Zeit“. Neben einer großen Zahl interessantester und seltenster Mahlerdokumente wird etwa auch der „Weggefährten“ gedacht: so sind eigene Vitrinen Pfitzner, Richard Strauss, dem Schönbergkreis gewidmet. Eine eindrucksvolle Aufführung der zweiten Symphonie von Mahler hörten wir unter Josef Krips, durch die Wiener Symphoniker, den Singverein und die Solisten Teresa Stich-Randall und Ursula Boese. Die breitangelegte „Fünfte“ brachten uns die Prager Philharmoniker unter Karel Sejna und erinnerten in ihrer folkloristisch gefärbten Spielweise daran, daß Mahlers Wiege in Kalischt im Böhmisches stand. Dann vereinigten sich sämtliche großen Wiener Chöre mit den Symphonikern und einer Phalanx prominenter Solisten unter der Leitung Joseph Keilberths zur monumentalen „Achten“, der „Symphonie der Tausend“, Karajan dirigierte das „Lied von der Erde“ mit den Wiener Philharmonikern und den Solisten Rita Gorr und Fritz Wunderlich, und Dietrich Fischer-Dieskau sang, von den Münchner Philharmonikern begleitet, unter Fritz Riegers Leitung die „Lieder eines fahrenden Gesellen“. Diesem einzigartigen Liedersänger danken wir auch den schönsten Hugo-Wolf-Abend dieser

Festwochen. Im Großen Konzerthausaal sang er, von dem gleichgestimmten Pianisten Jörg Demus begleitet, die herrlichen Mörike-Lieder und erwies sich durch intimes Text-Verständnis, modulationsreiche Stimme und eine Menschlichkeit, die der Starallüren nicht bedarf, als hervorragender Wolf-Interpret. Etwas leichter geschürzt präsentierten sich Irmgard Seefried und Eberhard Wächter mit dem „Italienischen Liederbuch“, zu einem Liederspiel arrangiert von Erik Werba, der als Begleiter gleichfalls zu unseren prominenten Wolf-Interpreten gezählt werden darf. Aber mit Fischer-Dieskaus Hugo-Wolf-Abend kann eigentlich nur der Liederabend von Elisabeth Schwarzkopf verglichen werden, der eine Ganzleistung dieser intelligenten, hochsensiblen und virtuos gestaltenden Sängerin darstellt.

Welt der Oper

Der neue Intendant der Wiener Festwochen, ehemals Leiter der Bundestheaterverwaltung, ist ein Freund der Oper, aber er hat kein Opernhaus zur Verfügung. So veranstaltete er ein kleines Opernfest, gewissenmaßen *extra muros*, auf dem Konzertpodium und im Freien. Seit 1934 ist in Wien Wagners „Rienzi“ nicht mehr aufgeführt worden. Ein vielversprechendes Solistenensemble lockte, mit Set Svanholm an der Spitze als Titelheld, der sich denn auch als großartiger Wagner-Sänger bewährte. Anne Lund Christiansen, Christa Ludwig, Paul Schöffler, Walter Berry sangen unter der anfeuernden Leitung von Josef Krips.

Alban Bergs hinterlassene Wedekind-Oper „Lulu“ wurde in Wien überhaupt noch nicht auf der Bühne gegeben. Nun hat die Intendanz der Wiener Festwochen gemeinsam mit der Konzerthausgesellschaft in der Heimatstadt des Komponisten durch eine konzertante Aufführung an ein Werk erinnert, das längst im Repertoire der Wiener Staatsoper stehen sollte. Bruno Maderna war der Dirigent, der für diese hochsensible, in allen Farben schillernde Musik nicht nur die geschickte Hand, sondern auch das tiefere Verständnis besitzt. Daß dieser Abend nicht episch-lang wurde, sondern erregend dramatisch verlief, ist vor allem der Titelträgerin zu danken, einer erstmals in Europa auftretenden jungen Amerikanerin namens Evelyn Lear, die nicht nur eine hervorragend schöne jugendliche Stimme, sondern offensichtlich auch ein entsprechendes Spieltalent besitzt. Die männlichen Opfer der fatalen Lulu wurden von Kurt Equiluz, Heinz Rehfuss, Hans

Braun und Erich Majkut verkörpert. Den beiden Ausländern Petre Munteanu und Scipio Colombo, die am schönsten sangen, machte das Zeitungsdeutsch Wedekinds einige Schwierigkeiten. Die Wiener Symphoniker hatten einen großen Tag und zeichneten sich besonders in den Zwischenspielen und in den Symphonischen Stücken vier und fünf aus, die an Stelle des fragmentarisch hinterlassenen dritten Aktes gespielt wurden.

An vier Abenden wurde auf einem der schönsten alten Plätze Wiens, nämlich vor der Jesuitenkirche, die von der Akademie der Wissenschaften und der alten Universität flankiert wird, Honeggers szenisches Oratorium „*Jeanne d'Arc*“ aufgeführt. Orchester und Mitglieder der Volksoper und des Wiener Kammerchores waren die Ausführenden einer Aufführung, die von Miltiades Caridis geleitet wurde. Das Beste daran war der sorgfältig studierte musikalische Teil; Regie und Bühnenbild (Josef Gielen und Robert Kautsky) klebten viel zu sehr am Konzept der Guckkastenbühne und verstanden es nicht, vor das schöne Barockportal ein entsprechendes Bild und Spiel zu zaubern. Aber dem Publikum hat das wirkungsvolle Alfrescowerk von Claudel und Honegger trotzdem gut gefallen, nicht zuletzt dank der schönen und ausdrucksvollen Johanna, die Aglaja Schmidt darstellte.

Der Beitrag der Staatsoper zu den Wiener Festwochen war Wagners „*Götterdämmerung*“. Das letzte Stück der Tetralogie hat Herbert von Karajan im gleichen Stil wie die drei vorausgegangenen inszeniert, und wieder arbeitete er mit Emil Preetorius zusammen, dem mit einigen Bildern Hervorragendes gelungen ist. Mit den Problemen, die heutzutage jede Wagner-Inszenierung aufwirft, hat sich Karajan eingehend und ernsthaft beschäftigt. Da war nichts unüberlegt und improvisiert, wofür allein die 75 Beleuchtungsproben Zeugnis ablegen. Die Szene auf dem Walkürenfelsen, an der offenen Landschaft am Rhein, der Auftritt der Mannen und andere waren, was Regie und Bildwirkung betrifft, in seltenem Maß gelungen. Birgit Nilsson und Wolfgang Windgassen sind wohl gegenwärtig die besten Interpreten dieser halsbrecherischen Partien, und auch Gré Brouwenstijn als Guttrune, Gottlob Frick als Hagen, Hermann Uhde als Gunther, Rita Gorr als Waltraute sowie alle übrigen Sänger können als hervorragend bezeichnet werden. Das Orchester der Philharmoniker unter Karajans Leitung spielte mit besonderer Klangschönheit, Wucht und Intensität.

Prominente Ordiester

Nach der Warschauer Philharmonie unter Witold Rowicki, der seinem Ruf als Pionier neuester Musik mit der Interpretation von Tadeusz Bairds „*Vier Essays*“ alle Ehre machte, kamen zwei deutsche Gastorchester nach Wien: die Münchner Philharmoniker und das Leipziger Gewandhaus-Orchester. Den Münchnern unter Fritz Riegers Leitung schien Schumann mehr zu liegen als Schubert. Das Bach-Doppelkonzert war mit zwei zu disparaten Solistinnen besetzt: Pina Carmirelli und Edith Peinemann. Am Erfolg Fischer-Dieskaus als Interpret der „*Lieder eines fahrenden Gesellen*“ von Mahler hatte auch das Orchester seinen Anteil. Mit Bruckner hatte das Gewandhaus-Orchester einige Schwierigkeiten. Die Wiener Kritik lastete den etwas nüchternen Beginn der „*Fünften*“ vor allem dem Dirigenten Franz Konwitschny an, aber von Satz zu Satz wurde das Spiel des Orchesters intensiver, und im Finale konnte man einen ungewöhnlich schönen, klangprächtigen und homogenen Bläser-Satz bewundern. In den Klavierkonzerten von Beethoven und Brahms war es vor allem Wilhelm Backhaus, der gefeiert wurde.

Als Eigenveranstaltung der Wiener Festwochen lief ein Zyklus mit dem Titel „*Österreichische Musik von Schönberg bis zur Gegenwart*“. Die einzelnen Konzerte waren von unterschiedlichem Interesse — und kollidierten leider mehrmals mit musikalischen Großveranstaltungen. Das Wiener Kammerorchester unter Paul Angerers Leitung brachte ältere Werke bekannter Wiener Komponisten: Schönbergs erste Kammersymphonie, eine etwas etudenhaft wirkende dreiteilige „*Tanzsuite*“ von Hauer für neun Soloinstrumente aus dem Jahr 1937, eines der Frühwerke Theodor Bergers, die immer noch reizvolle Streicherphantasie „*Malinconia*“ und drei bereits 1934 geschriebene Sonette für Sopran und Streichquartett von Egon Wellesz, ein feines, intimes und zugleich ekstatisches Werk in Zwölftontechnik. Drei repräsentative Werke der Wiener Schule brachte das Juilliard-Quartett: Schönbergs viertes Streichquartett; „*Fünf Stücke*“ von Anton von Webern, die sich infolge einfacherer rhythmischer Textur und des unwiderstehlichen klanglich-lyrischen Zaubers erschließen, und zum Abschluß Alban Bergs „*Lyrische Suite*“. Ein zum großen Teil aus interessierten jugendlichen Hörern bestehendes Publikum applaudierte lebhaft. Die ganze Spannweite dieser Konzertreihe demonstrierte ein Orchesterkonzert unter der Leitung Winfried Zilligs, der sich an der

Spitze der Wiener Symphoniker als ebenso sensibler wie energischer Dirigent dem Wiener Konzertpublikum vorstellte. Nach dem klangschwelgerischen, raffiniert instrumentierten Vorspiel zur Oper „Die Gezeichneten“ von Franz Schreker folgten „Elf Transparente“ von dessen Schüler Ernst Krenek. Nur 22 Minuten dauern diese elf Miniaturen aus dem Jahr 1954, die zu Kreneks besten Stücken zählen und nach Form, Gehalt und Klang das Attribut „transparent“ durchaus verdienen. Auch Gottfried von Einems „Orchestermusik“ aus dem Jahr 1948, also bald nach dem „Danton“ entstanden, gehört zu des Komponisten besten Stücken. Die tragische Gebärde des Anfangs beherrscht auch den von rhythmischen Impulsen vorwärtsgetriebenen Mittelteil, der sich durch harte und klare Farben auszeichnet. Den Abschluß des Konzertes bildete Franz Schmidts dritte Symphonie.

Helmut A. Fiedtner

Minnesang und Bal Paré

Salzburg

Der Salzburger „Musikalische Frühling“ ist aus dem Gedanken der herbstlichen Schloßkonzerte gewachsen und gleichsam ein konzentriertes, vor-sommerliches Gegenstück dazu, das sich internationale Beachtung und Zuneigung erworben hat. Denn die Idee der Kommunikation spielt in diesen auf den Ton der Wiener Klassik gestimmten, jedoch bis zur Gotik (!) zurückorientierenden und andererseits Hugo Wolf noch mit einbeziehenden Tagen eine große Rolle. Die musizierenden Besucher wurden aufgefordert, ihre Instrumente mitzubringen. Es herrschte durchaus eine familiäre Atmosphäre, und ein Bal Paré im Schloß, den der Chronist leider nicht mehr erlebt hat, war zur Krönung ausersehen. So etwas gibt es noch — und es muß nicht wirklichkeitsferne Reminiszenz sein. Wilhelm Stross, der künstlerische Leiter, ist gewiß kein erdferner Musiker, sondern hat eher etwas von einem vitalen, gradlinigen Musikanten an sich, ohne jedoch Sensibilität vermissen zu lassen. Die Begegnung deutscher und französischer Mentalität, die sich im Zusammenwirken des Münchner Stross- und des Pariser Loewenguth-Quartetts kundgab, hatte gerade dort, wo sie der völligen Verschmelzung entriet, ihr spannungsvollstes Moment.

Neben diesen arrivierten Vereinigungen repräsentierte beispielsweise das Weller-Quartett aus Wien — blutjunger Philharmoniker-Nachwuchs — den Geist dieses Kammermusikfestes besonders eindringlich. Mit besten tonlichen und gestalterischen

Anlagen versehen, gab es ein Versprechen, das ihm die Aufmerksamkeit für die Zukunft sichert. Hingegen enttäuschte die von Friedrich Brückner-Rüggeberg geleitete „capella monacensis“, die in der berührenden Goldenen Stube auf der Hohensalzburg Musik aus Gotik, Renaissance und Frühbarock auf größtenteils alten Instrumenten mit vokaler Beteiligung vorführte. Zwar wissen wir nicht genau, wie die Minnesänger- und Meistersingerweisen geklungen haben, doch so trauervoll ernst wie hier waren sie sicher nicht allesamt. Die Instrumentierung beeindruckte dennoch stark durch die „Modernität“ der isolierten, auf sich gestellten Klangfarben. Weniger glücklich verfuhr die Münchner Musiker mit der Renaissance- und vor allem mit der Barockmusik. Sie neigten zur unmotivierten Ausweitung: in einer Triosonate von Johann Rosenmüller verstärkten sie den Generalbaß durch eine doppelchörige Laute, die ohnedies nicht durchdrang, da zwei moderne Querflöten mitwirkten — auch der Dirigent mutete bei dieser Form merkwürdig an —, und ein Madrigal von Antonio Caldara war mit selbständigem Instrumentalsatz versehen und beinahe zur Kantate erhoben. Wie eingepaßt in diese unbeschwerte Vorahnung eines Sommers in Salzburg schien Mozarts „Schauspieldirektor“ auf dem luftigen Podest der Frohnburg. Bernhard Paumgartner hat das Stückchen unter Rückgriff auf den ursprünglichen Text von Gottlieb Stephanie d. J. eingerichtet, da die Schneidersche Bearbeitung mit dem verzerrten Mozart-Bilde sich in Salzburg recht seltsam ausnehmen würde. Das Ergebnis dürfte etwas zu wortreich ausgefallen sein, aber es ist erfüllt von dem rechten Flair für Improvisation und Bezüglichkeit. Géza Rech, Regisseur der Aufführung und zugleich „Schauspieldirektor“ Frank, nutzte alle Chancen, Spieler wie Sänger waren gut gewählt, und der Dirigent Rolf Maedel überzeugte durch innige Vertrautheit mit Mozart.

Claus-Henning Badmann

SCHWEDEN

Gluck und die Moderne

Stockholm

Seit einer Reihe von Jahren ist der Begriff sommerlicher Festspielwochen in Verbindung mit dem Bestreben, für eine solche kulturelle Überschau einen Generalnenner zu finden, auch für Stockholm aktuell. Vieles spricht für einen derartigen Versuch gerade jetzt: das Vorhandensein einer repräsentativen modernistischen Komponistengruppe, der hohe produktive Standard des Philharmonischen Orchesters und des Radioorchesters, der von der

Zusammenarbeit mit führenden Gastdirigenten des Kontinents das Gepräge erhält, die Aktivität der Stockholmer Hofoper, die bemüht ist, ihre auswärts bewunderten Gesangssolisten, mit Birgit Nilsson an der Spitze, wenigstens für Einzelperioden zu gemeinsamer Arbeit zu binden, und die die Stockholmer Bühne mehr und mehr zu einem experimentierenden Zentrum für das Wechselspiel traditioneller und modernistischer Ballettkunst gemacht hat.

Damit ergaben und ergeben sich wesentliche Momente des Festspielprogramms von selbst. Genannt seien für das Stockholmer Opernhaus der neueinstudierte „Fliegende Holländer“ mit den faszinierenden Entwürfen Lennart Rodhes sowie, ganz natürlich, Karl-Birger Blomdahls vielgenannte „Aniara“. Auf dem Gebiete des Balletts ist die klarkonturierte Partitur Ingvar Lidholms „Riter“ (Die Riten) hervorzuheben, die musikalische Grundlage zu der choreographischen Archaistik von Birgit Åkesson, einer eigenwilligen Vertreterin abstrakten Tanzes aus der Schule Mary Wigmans. Birgit Cullberg, seit dem Strindberg-Ballett „Fräulein Julie“ im Norden wie in USA ein führender Name, bot ihr neues Meisterstück „Mänrenen“ nach einer lappländischen Sage mit der Musik Knudåge Riisagers. Auch Hindemiths Ballettvariationen: „Die vier Temperamente“ in der Choreographie von George Balanchine standen zur Diskussion. Im Konzertsaal erschien Sven-Erik Bäck, neben Blomdahl und Lidholm eine Hauptgestalt der Stockholmer Modernisten-Phalanx, mit seinem „A game around a game“ für Streicher und vielfarbig besetztes Schlagwerk, ein geistvolles und feinsinniges Beispiel „tönend bewegter Form“. Dem lebendigen Publikumsinteresse für junge Zelebritäten auf reproduktivem Gebiet trugen Igor Oistrach, der berühmte Sohn eines berühmten Vaters, und Maurizio Pollini, der Preisträger beim vorjährigen Chopin-Wettbewerb in Warschau, Rechnung sowie das amerikanische Juilliard-Quartett mit Werken von Beethoven und Bartók. Ein Ereignis von zunächst mehr lokaler Art war das glanzvolle Debut von Radions Kammarorkester, Resultat der Verbindung zweier bewährter Streichquartett-Ensembles.

Einen ebenso charmvollen wie selbstverständlichen Bestandteil der Stockholmer Festspiele stellen die Opernaufführungen im Schloßtheater Drottningholm in der Nähe Stockholms dar. Fritz Busch träumte während seiner Stockholmer Jahre von diesem Theater, das lebendige szenische Tradition

vom 18. Jahrhundert her aufzuweisen hat, als einer zukünftigen Kultstätte Glucks. Set Svanholm, der jetzige Stockholmer Operndirektor, nähert sich bewußt diesem Ziel. Man gab diesmal „Orpheus und Euridice“ mit Kerstin Meyer und Elisabeth Söderström, „Iphigenie auf Tauris“ mit Eva Prytz, und dazu die liebenswürdige Miniatur „Le Cinesi“ (Die Chinesinnen), einen kleinen Einakter, der den jungen Gluck und den alternden Metastasio auf dem Wege zu Richard Strauss' „Capriccio“ zeigt.
Richard Engländer

NORWEGEN

Musik des Nordens

Bergen

Die Festspiele boten ein sehr reichhaltiges Programm, das Musik, Drama und Folklore umfaßte. Das Bergener Symphonieorchester eröffnete die Reihe der Konzerte unter der Leitung seines Kapellmeisters Arvid Fladmoe, Solisten waren Igor Oistrach und Erling Blöndal Bengtsson mit dem Doppelkonzert von Brahms. Dieses Werk wurde von der jugendfrischen D-Dur Symphonie von Johann Svendsen und Beethovens dritter Leonoren-Ouvertüre umrahmt. Wie in jedem Jahr gastierten auch diesmal die Osloer Philharmoniker mit zwei Konzerten. Das erste brachte Werke von dem Norweger Ludvig Irgens Jensen, von Chopin und Schostakowitsch. Am Pult stand Odd Grüner-Hegge, Solist war der 18jährige Italiener Maurizio Pollini. Das zweite Konzert leitete der junge englische Dirigent Colin Davis, der Symphonien von Haydn und Strawinsky mitbrachte. Igor Oistrach spielte Tschaikowskys Violinkonzert. Eine neue und sehr erfreuliche Bekanntschaft vermittelte das Zagreber Radio-Orchester unter der Leitung von Stephan Sulek, das an einem Abend Schuberts B-Dur-Symphonie, ein Konzert für Bratsche und Kammerorchester von Stephan Sulek und die Streicherserenade von Dvořák aufführte. Solist war der hervorragende Bratschist Stefano Passaggio. Im Mittelpunkt stand jedoch Rita Streich, die drei Mozart-Arien sang. Schließlich leitete André Cluytens noch zwei Konzerte mit dem Bergener Symphonieorchester. Die Solisten waren Rudolf Firkusny und Robert Casadesu.

Ein besonderes Ereignis bereitete der Besuch der Hamburgischen Staatsoper, die mit ihrem erlesenen Ensemble Mozarts „Don Giovanni“ in einer Konzertaufführung brachte. Am Pult stand Hans Schmidt-Isserstedt.

In der Reihe der Kammerkonzerte waren zwei Abende den Sonaten Edvard Griegs gewidmet.

Ornulf Boye-Hansen, Bjarne Larsen, Erling Bløndal Bengtsson, Kjell Bekkelund, Finn Nielsen, Ivar Johnsen und Robert Levin musizierten. Das Juilliard-Streichquartett gab einen Abend mit Werken von Mozart, Bartók und Ravel. „Neue norwegische Musik“ war der Titel eines Kammerkonzertes, an dem die Pianisten Stein Andersen und Kjell Bekkelund, die Geiger Jon Brodal und Olav Olsen, die Sängerin Erna Skaug und Arvid Fladmoe mit einem Kammerorchester moderne Werke von Finn Mortensen, Barne Brustad, Klaus Egge, Sverre Bergh und Arne Nordheim präsentierten. Gina Bachauer gab einen Klavierabend. Die jetzt an der Deutschen Oper am Rhein wirkende norwegische Sängerin Ingrid Bjoner bot einen Liederabend.

Bachs Matthäus-Passion wurde an zwei Abenden im Dom von den Kammerchören des Norwegischen Rundfunks und der Motett-Gesellschaft Karstad in Schweden gemeinschaftlich aufgeführt. In einem zweiten Kirchenkonzert sang Kim Borg, Sigmund Skage spielte Bach und Knut Nystedt.

Griegs Wohnhaus und Garten in der Nähe der Stadt bildete wieder einmal den bezaubernden Rahmen für entzückende Intimkonzerte. Das letzte Orchesterkonzert unter Arvid Fladmoe brachte eine Symphonie von Fartein Valen, die Suite im alten Stil von Johann Halvorsen; Aase Nordmo Løvberg sang Lieder von Sinding, Grieg und Alnaes. Mit Griegs Klavierkonzert, gespielt von Hans Richter-Haaser, klangen die Festspiele aus. Man kann feststellen, daß die Bergener Festspiele von Jahr zu Jahr ihre Stellung nicht nur befestigen, sondern auch weiter ausbauen und daß auf allen Sektoren künstlerischer Tätigkeit ehrlich und mit größtem Ernst gearbeitet wird.

Victor Rostin Svendsen

ITALIEN

Maggio Musicale

Florenz

Es hat sich allmählich zur Tradition entwickelt, daß der Maggio Musicale mit einer lange vergessenen oder vernachlässigten italienischen Oper eröffnet wird. Zum Gedenken an den zweihundertsten Geburtstag von Luigi Cherubini wählte man seine Oper „Elisa“. Die Komposition entstand drei Jahre nach „Lodoiska“ und drei Jahre vor „Medea“. Der farblose Text des Barons Reveronide Saint Cyz wurde von Giulio Gouffon ins Italienische übersetzt. Gleichzeitig überarbeitete Roberto Lupi die Partitur, indem er die gesprochenen Dialoge in Rezi-

tative umwandelte. Ein junges Liebespaar, dessen ehelicher Vereinigung sich die Eltern widersetzen, flieht ins Hochgebirge des St. Bernhard, gerät in Lebensgefahr, aus der es von den berühmten Mönchen des Berghospizes gerettet wird und deren Fürsprache dann das glückliche Ende herbeiführt. Es gibt in dieser Oper geschlossene Gesangsstücke, Chöre, Arien. Aber die musikalische Tragkraft der Partitur liegt im Orchester. Der musikalische Leiter, Franco Capuano, lieh der Aufführung alle Sorgfalt. Die Protagonisten waren Gabriella Tucci und Gianni Raimondi. Paolo Washington sang den Prior. Die traditionell pittoreske Inszenierung besorgten Ghiglia und Caliterna, die Regie Fantasio Piccoli und Giulio Confalonieri. Es gab einen herzlichen Premierenerfolg.

I. D. Ungerer

FRANKREICH

Europäische Musik

Bordeaux

Der 11. „Musikalische Mai“ begann mit der Uraufführung, betitelt „Les Amants captifs“, von Pierre Capdevielle nach einem Libretto von Paul Guth. Dieses brillante, aber ein wenig uneinheitliche Buch wurde von der Mythologie her inspiriert. Da Vulkan erfahren hat, daß Venus ihn mit Mars betrügt, nimmt er die Schuldigen in einem unsichtbaren Netz gefangen. Auf diese Weise wird der Fehltritt bekannt, zur großen Freude der übrigen Götter mit Ausnahme Jupiters, der Venus und Mars verdammt, um sie niemals wiederzusehen. Man erkennt: ein Thema von durchaus barocker Vorstellungswelt, das vielerlei Verwandlungen gestattet. Capdevielle ist ein Musiker von Format. Sein sinfonisches und opernmäßiges Schaffen ist sehr beachtlich, ebenso sein Anteil an chorischen Werken. Aber es fehlt dabei das Vielseitige und Lebendige. Die Inszenierung der Neuheit durch Roger Lalande erschien in jeder Hinsicht außerordentlich geglückt und erzielte durch die einfallsreichen Bühnenbilder von Ponelle einen lebhaften Erfolg; ebenso war die musikalische Leitung bei La Conte in den besten Händen. Von den Interpreten seien hervorgehoben: Denise Duval als Venus, um die sich die übrigen Künstler von Ruf gruppierten, die meist von der Pariser Oper kamen. Vor allem eine vielversprechende junge Sopranistin Christiane Eda-Pierre. Ein Erfolg, der sowohl allen Beteiligten als auch dem Festival selbst alle Ehre macht.

Wie üblich war der „Musikalische Mai“ von einer Anzahl von Veranstaltungen namhafter Solisten und Vereinigungen umrahmt. So sind zunächst die

Prager Frühling: Konzert im
Belvedere Foto: Tachezy



beiden Konzerte des National-Orchesters von Madrid zu nennen mit André Navarra als Solisten; dann Vittoria de los Angeles, als Mozart-Sängerin ebenso bewundert wie als Interpretin von zeitgenössischen spanischen Werken von Rodrigo, Bassolo oder Toldra. Neben Toldra, einem Musiker und Orchesterleiter von besonderer Begabung, erschien erstmals ein junger spanischer Dirigent in Frankreich: Rafael Frúbeck de Burgos, ein Name, den man sich merken sollte.

Darüber hinaus ergab sich die Gelegenheit, in dem Chateau de Montesquieu das Vegh-Quartett mit Haydn, Bartók und Beethoven zu erleben. Ebenso hörte man vom Instrumental-Ensemble Toulouse ein interessantes Programm. Diese Vereinigung vermittelte die Erstaufführung von Werken des Polen Szeligowski und des Amerikaners Burlingame Hill, daneben sehr wohlbekannte Werke, wie die „Kleine Kammermusik“ von Hindemith, die 17 Variationen von Damase, ein Quintett von Villa-Lobos, endlich das Sextett von Poulenc. Ein lebhafter Erfolg.

Das reichhaltige Programm des Festivals verzeichnete ferner Namen wie Artur Rubinstein, das American Ballet-Theater, den Organisten André Marchal, den Komponisten Maurice Duruflé, der selbst sein sehr schönes „Requiem“ dirigierte. Endlich hörte man zum ersten Male in Bordeaux zwei bedeutende niederländische Vereinigungen: den Nederland Kammerchor, gegründet und geleitet von Felix von Nobel, und das Niederländische Kammerorchester unter Szymon Goldberg, dessen

Programm neben klassischen Werken ein Meisterwerk von Henk Badings, „Largo und Allegro“, enthielt. Gleichzeitig, wie es in Bordeaux üblich ist, sah man eine außerordentlich interessante Ausstellung unter dem Titel „Europa und die Entdeckung der Welt“, veranstaltet von Gilberte Martin Méry, eine Schau, die dem Festival eine besonders nachhaltige ästhetische Note sicherte.

Jacques Feschotte

TSCHECHOSLOWAKEI

Prager Frühling

Prag

Zum 15. Male beging Prag seinen „Musikfrühling“. Die musikbegeisterten Prager und Hörer aus dem ganzen Land wissen um die ihnen hier gebotenen Möglichkeiten und nutzen sie in einer überwältigenden Weise. Hinsichtlich der Verpflichtung von Dirigenten, Solisten und Kammermusikvereinigungen sind die weltweiten Beziehungen erhalten, ja vertieft worden. Im Gegensatz zum Vorjahr hatte man jedoch nur einen ausländischen Klangkörper herangezogen: das Polnische Rundfunk-Sinfonieorchester Kattowitz unter dem hochbegabten Jan Krenz, zweifellos das beste Orchester dieses Landes. Dem Ruhm der von Karel Ančerl ständig geleiteten Tschechischen Philharmonie kann man neue Lobesworte hinzufügen. Ančerl eröffnete das Fest an Smetanas Todestag mit dessen Zyklus „Mein Vaterland“. Lorin Maazel brachte — abseitig, aber großartig — Berlioz' Dramatische Sinfonie „Romeo und Julia“. Sir John Barbirolli konnte nach Mahlers „Erster“



Prager Frühling: Konzert im Smetana-Saal

Foto: Tachezy

Mozarts Worte „meine Prager verstehen mich“ auf sich anwenden. Kleine Kostbarkeiten servierte er als „Elisabethanische Suite“ (Byrd, ein Anonymus, Giles Farnaby, John Bull). André Cluytens, überzeugend bei Schumann und Mussorgsky/Ravel, legte Janáčeks kraftstrotzende, bläserüberglänzte Sinfonietta so weich und impressionistisch an, daß die Substanz verloren ging. Kyrill P. Kondraschin und Karl Böhm (Abschluß mit Beethovens „Neunter“) waren noch für das letzte Drittel bei den Philharmonikern angekündigt.

Auch das Sinfonieorchester der Hauptstadt Prag FOK (Film, Oper, Konzert) waren seine früheren Aufgaben hat gleichfalls eine hervorragende Besetzung aufzuweisen. Gäste aus West und Ost standen am Dirigentenpult, so der Belgier Edouard van Remoortel, der Ungar György Lehel, der Albanier Mustafa Krantja und Kurt Masur, der mit Beethovens vierter Sinfonie und Otto Reinholds substanzreichem Triptychon sich sehr vorteilhaft einführte. Mit geringem Abstand sind die beiden Prager Rundfunksinfonieorchester (Karl Münchinger erwies sich als Spezialist für Barock und Frühklassik), die Slowakische und die Mährische Philharmonie zu nennen, dazu das ohne Dirigenten spielende, sehr disziplinierte Prager Kammerorchester. Allabendlich lockten Sinfoniekonzerte in den stets dicht gefüllten Smetana-Saal. Die Programme waren um Anschluß und Entwicklungen bemüht, vielfach erfolgssicher auch im weiten Repertoire wählend, boten jedoch kaum Neuheiten, von denen man viel sprechen wird.

Verpflichtende Maßstäbe besaß man in der Kammermusik: Smetana- und Staatliches Grusinisches Quartett. Das Juilliard-Quartett fesselte durch seine technische Vollendung und die auf Prager Boden so begrüßte Musizierfreudigkeit bei Dvořáks op. 61, Bartóks op. 7 und Alban Bergs „Lyrischer Suite“. Das Erste Bläserquintett der Dresdener Staatskapelle bestach mit neuen Werken von Victor Bruns, Friedrich Kötschau, František Bartoš und Hindemith. Die Wahl der Solisten aus dem Ausland ließ beide „Hemisphären“ etwa paritätisch zu Wort kommen: die Geiger Leonid Kogan und Isaac Stern, die Cellisten Zara Nelsova und Mstislav Rostropowitsch, die Pianisten Monique Haas, Benedetti-Michelangeli, Arrau. Das an der Moldau gelegene Rudolfinum war die Stätte der meisten Kammerkonzerte. Eine Veranstaltung des Tschechoslowakischen Komponistenverbandes lockte moldauaufwärts nach der Nationalgalerie Zbraslav. Auch die Parks und die Burg wurden wieder herangezogen. Hier trat das gefeierte Alexandrow-Ensemble auf. Für eine Freiaufführung am Fuße der himmelstrebenden Gotik von St. Veit (in dem Mahlers „Lied von der Erde“, jedoch keine Kirchenmusik mehr erklang) war Smetanas „Dalibor“ vorgesehen.

Streiflichter aus der Oper: Allabendlich spielte man im National- und im Smetanatheater. Am Tage der Publikation von Dvořáks Klavierauszug zur „Rusalka“ als 3000. Veröffentlichung des Staatsverlags für Schöne Literatur, Musik und Kunst leitete Zdenek Chalabala Dvořáks Meisterwerk im Nationaltheater. Eine Überraschung

brachte Smetanas in Deutschland kaum bekanntes „Geheimnis“, eine komische Oper, in der Märchenmotive mit der Geschichte zweier Liebespaare verknüpft sind. Musikalisch-volkstümliche Elemente und sinfonisch-dramatische Entwicklung schließen sich nicht aus. Janáček's heitere Oper „Die Ausflüge des Herrn Broucek“ gab das Smetanatheater in einer köstlich-gelösten Inszenierung des Allround-Künstlers *Vačlav Kašlik*, der sich sehr filmischer Mittel bediente. Bedauerlich, daß die neue Oper „Svätopluk“ des Slowaken Eugen Suchon für die Dauer der Festwochen nicht im Spielplan verankert war. Man rühmte dieser Einstudierung moderne, vom sonst so beliebten „Buntpostkartenstil“ abweichende Bühnenbilder nach. Dafür wußte das Smetanatheater mit der Premiere von E. F. Burians „Maryša“ zu packen. Das spannungsgeladene Werk ist in der Art eines weiterentwickelten Janáček-Stiles gehalten. Der Inhalt ist tragisch-düster. Hervorragende Sänger — *Alena Mikova* in der Titelpartie — standen dem Regisseur *Ludek Mandaus* und dem feinnervigen Dirigenten *Jaroslav Krombholz* zur Verfügung, der übrigens auch den Prager „Wozzeck“ betreut.

Hans Böhm

BULGARIEN

Nationales Festival

Sofia

Schon wieder gab es ein außergewöhnliches musikalisches Ereignis: in Sofia wurden 24 aufeinanderfolgende Konzerte veranstaltet, an denen alle 12 staatlichen Symphonieorchester Bulgariens ihre Leistungen dem anspruchsvollen Sofioter Publikum zu Gehör brachten. Jedes Orchester trat mit zwei verschiedenen Programmen auf und wurde von je zwei Dirigenten geleitet. Diese Tatsache ist schon an sich bemerkenswert, wenn man bedenkt, daß Bulgarien bis vor 15 Jahren nur ein einziges staatliches Symphonieorchester hatte. Seitdem wurden zunächst in den größeren Städten Plovdiv, Warna, Russe und Burgas, später auch in verschiedenen kleineren Städten des Landes staatliche Symphonieorchester gegründet, deren gesamte Tätigkeit nun zum vierten Male von den führenden bulgarischen Komponisten, Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Musikpädagogen, aber auch von einem breiten Zuhörererkreis geprüft und beurteilt wurde. Höchst erfreulich ist es, daß diesmal unter den aufgetretenen 23 Dirigenten auch einige neue, bisher dem Sofioter Publikum unbekannte junge Musiker am Dirigentenpult erschienen.

Bei einem Überblick über alle Programme fällt zunächst auf, daß in jedem Konzert eine zeitgenössische bulgarische Komposition aufgeführt wurde; so erklangen beide Symphonien von *P. Stajnov*, das dritte Klavierkonzert, die Rhapsodie „Wardar“ und die Orchestersuite „Legende für den See“ von *P. Wladigerov*, das Violinkonzert und „Festouvertüre“ von *W. Stojanov*, beide Symphonien und das Violinkonzert von *L. Pipkov*, das Oratorium „Partisanen“ von *S. Obretenov*, die Kantate „Der neunte September“ und Symphonie von *Ph. Kutev*, „Rhapsodische Phantasie“ und „Ballade für Orchester und Klavier“ von *D. Nenov*, „Skizzen für Streichorchester“ und Orchestervariationen von *M. Goleminov*, je eine Symphonie von *G. Iwanov* und *J. Lewi*, die zweite Symphonie und die Symphonie-Kantate „Er stirbt nicht“ von *A. Raitschev*. Außerdem waren vertreten: Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner, Rimsky-Korsakoff, Prokofieff, Franck, Berlioz, Skrjabin, Mussorgsky-Ravel, Gershwin. Fast jedes Programm schloß auch ein Instrumentalkonzert ein. Als Solisten wirkten bulgarische und ausländische Künstler mit. Unter den besten Leistungen im Rahmen des ganzen Festivals können folgende erwähnt werden: die Sofioter Philharmonie mit dem Dirigenten *K. Iliev*, das Radioorchester unter der Leitung von *W. Stefanov*, die Symphonieorchester von Plovdiv mit *D. Petkov* und Warna mit *E. Glawanakov* als Dirigenten; das Symphonieorchester der Kohlenbergwerkstadt Dimitrowo mit *R. Raitschev*, das Symphonieorchester der Donaustadt Widin mit *B. Michailov* und die jungen Dirigenten *I. Wulpe*, *I. Bakalov*, *N. Kasassov*. Es sei auch das mehrfache Auftreten des ausgezeichneten staatlichen A-cappella-Chors genannt, der den Namen seines verstorbenen Gründers *S. Obretenov* trägt und nun von *D. Russkov* geleitet wird.

Lada Stantschewa-Braschowanova

OPER

Von der Opera buffa zum Musical

Berlin

Giovanni Paisiello „Barbier von Sevilla“ in der neuen Übersetzung und Bearbeitung von Wolfgang Hammerschmidt hat nach der festlichen Schwetzingener Premiere nun auch in Berlin einen ehrlichen und starken Erfolg davongetragen. Mit Freude war wiederum zu konstatieren, wie trefflich auf *Felsensteins* Bühne Theater gespielt wird und wie gut es dieser Regisseur versteht, dem Geiste der Musikkomödie zu geben, was dieses



Vico Torriani in dem Musical „Ein Engel in der Leitung“
Foto: Willott

Geistes ist. Macht man sich von dem ebenso verbreiteten wie leidigen Hange zum Vergleichen frei, so wird man dem Werke Paisiello sein eigenes Lebensrecht zugestehen müssen: ein Recht, das schon aus der viel engeren Bindung des Librettos an Beaumarchais resultiert und das selbst der mit reicherer Palette arbeitende Rossini keineswegs auszulöschen vermag. Wer es gelernt hat, jene Opernwelt des 18. Jahrhunderts über alles Schematische hinweg zu lieben, wird die Köstlichkeiten der Paisiello-Partitur erkennen und nicht mehr missen wollen. Das alles trat in Felsensteins einfallsreicher Regie klar zutage: in einer Lebendigkeit des Szenischen, die niemals überzogen wirkte und auch noch die Musik in ihrer Grazie und Feingliedrigkeit durchaus zur Geltung kommen ließ. Ihr blieb Robert Hanell, der Dirigent des Abends, nichts schuldig. Daß hier die Sphäre des Bartolo ein entscheidendes Übergewicht gegenüber derjenigen des Figaro hatte, lag nicht bloß an der ungewöhnlichen Intensität des Sänger-Darstellers Rudolf Asmus, sondern ist bereits in der Konzeption des Beaumarchais und des sich ihm anschließenden Librettisten Giuseppe Petrosellini begründet. Gertrud Freedmann

war mit kleiner Stimme eine anmutige Rosina; neben ihr wußte Hanns Nocker seine fast heldentonalen Mittel zugunsten der Aktion bemerkenswert zu zügeln. Aber auch Werner Mißner, Vladimir Bauer sowie die beiden Dienerfiguren von Josef Burgwinkel und Arwed Sandner ließen an Spiellaune nichts zu wünschen übrig.

Einer so vollkommenen Buffokunst gegenüber hatte eine im Amerikahaus als Erstaufführung dargebotene komische Oper unseres Jahrhunderts einen schweren Stand: die 1948 geschriebene zweiaktige Farce „Der Held von Calaveras“ des in Berlin geborenen, jetzt in den USA lebenden Hindemith-Schülers Lukas Foss. Worum es bei diesem von Mark Twain entlehnten Stoffe geht, darauf weist der Originaltitel „The jumping frog of Calaveras County“ unmißverständlich hin; aber obwohl der Komponist dieses milieubedingte Volksstück vorwiegend im Songstil gehalten und auch sonst einiges musikalische Kapital investiert hat, mutet die ganze Handlung um das Frosch-Wettspringen etwas läppisch, und der Humor des Werkes verkrampft an. Diesen Eindruck vermochten selbst die jugendlichen Darsteller, sämtlich Angehörige des Städtischen Konservatoriums, nicht zu verwischen, die sich im übrigen unter der Leitung Hans Hagens mächtig ins Zeug legten.

Weitaus interessanter verlief ein erneuter Versuch, ein Original-Musical vom Broadway geradewegs auf die deutsche Bühne zu verpflanzen, wobei man diesmal zu dem zweiaktigen, von Betty Comden und Adolf Green verfaßten „Bells are ringing“ griff. Obwohl hier die Besucherzahlen weit hinter den gehegten Erwartungen zurückblieben, war die von Arno Assmann besorgte Inszenierung außergewöhnlich sehenswert, weil die drei Grundelemente dieses Theaters — Gesang, Spiel und Tanz — mustergültig ineinander gefügt waren, so daß in der künstlerischen Verwirklichung des anspruchsvollen Vorhabens kein unbewältigter Rest blieb. Das Stück selbst lebt von der an sich hübschen Hauptidee, daß die in einem Auftragsdienst-Unternehmen tätige Telefonistin auf die Dauer die menschliche Anonymität satt hat und sich der persönlichen Schicksale von Kunden annimmt. Die durch die Handlungsführung sich ergebende Klippe der Sentimentalität wird zumeist wohl umschifft; schade nur, daß hier die Parodistik allzu blaß bleibt und das so ergiebige Thema der Zeit- und Sozialkritik selten und zögernd angepeilt wird. Die von Jule Styne stammende Musik erfüllt in ihrer dramaturgischen wie allgemein-geistigen Funk-

tion zwar gewisse Grundforderungen jener Gattung, stößt aber leider kaum jemals zu wirklich zündenden Einfällen vor, Assmanns immer wirbelnder Inszenierung gelang es, sogar die dünneren Stellen des Librettos hinreißend zu überspielen und so ein Vorbild für künftige Musical-Abende aufzurichten; auf der technisch unzulänglichen Bühne des Titaniapalastes wurde er von seinen Mitarbeitern Marga Rues (Choreographie), Werner Juhrke (Ausstattung), Klaus Wüsthoff (musikalische Leitung) und Rüdiger Piesker (Chorleitung) vorzüglich unterstützt. Trotz des sich allzu routiniert gebenden Vico Torriani, auf dessen Zugkraft man wohl hauptsächlich gebaut hatte, stand der Abend sichtbar im Zeichen der ebenso charmant wie natürlich agierenden, jungen Schauspielerin Liane Croon. Werner Bollert

Francis Burts „Volpone“

Stuttgart

Daß England das „Land ohne Musik“ sei, war schon eine hochmütig-alberne Phrase, ehe Benjamin Britten sie welterfolgreich Lügen strafte. In Francis Burt lernt nun die deutsche Bühne einen weiteren jungen englischen Komponisten kennen, der das liefern kann, was die zeitgenössische Opernbühne am dringendsten braucht: Stücke, deren Premiere nicht zugleich die Deniere sein muß, die man spielen und mit Vergnügen hören kann. Dies war Burts selbstgesetztes Ziel, und die Uraufführung in der Stuttgarter Staatsoper hat bewiesen, daß er es erreicht hat. Der „Volpone“ Ben Jonsons, des Shakespeare-Zeitgenossen und zuzeiten erfolgreicherer Rivalen, ist eines der frühesten und grimmigsten Dokumente der dramatischen *littérature engagée*, ätzende Gesellschaftskritik, in das Gewand einer barockvenezianischen Typenkomödie gekleidet. Eine pechschwarze Komödie, ein „unerquickliches Stück“ im Sinne des Moralisten Shaw, voller Bosheit und Menschenverachtung, auch wenn die gehohelte Moral am Ende triumphiert — die Ironie dieses Happy-End ist nicht zu übersehen. Welche Ungeheuer werden da an den Marionettenfädchen der Situationskomik bewegt: der geile Gauner Volpone, der seine Erben *in spe* nach Herzenslust ausplündert und sich sadistisch an ihrer Belämmerteit weidet, bis er den Bogen überspannt und von seinem Knecht und Spießgesellen Mosca, der „Schmeißfliege“, seinerseits hereingelegt wird — Volpone ist bei aller Schurkerei immer noch sympathischer als das Erbschleichertrio der würdigen venezianischen Patrizier, von denen der eine das Gericht betrügt, der

andere seinen Sohn enterbt, der dritte gar seine Frau ins Bett des Lustgreises Volpone nötigt, alles der Geldgier zuliebe.

Kann man ein solches Sujet adäquat vertonen, kann Musik „böse“ genug dafür sein? Sei es, daß Burt diese Register nicht zur Verfügung standen, sei es, daß er sie nicht ziehen wollte — er hat jedenfalls die schwarze Komödie in eine viel hellere, lebenswürdigere Musik getaucht. Das Libretto schrieb er sich selbst geschickt (was man von der sprachwidrig betonenden Übersetzung keinesfalls sagen kann); den Mangel lyrischer Situationen behob er durch ariose Zutaten, und da er eine Nummernoper für Sänger im Auge hatte, nützte er alle Gelegenheiten für geschlossene Formen. Er hebt gleich, ohne Vorspiel, mit einem melodiosen Narren-Quartett an, das zweimal wiederkehrt, er läßt Mosca ein Walzerliedchen singen, legt Volpone fast so etwas wie einen Schlager-Refrain in den Mund, dazu einen veritablen Boogie-Woogie, es gibt eine Fülle von Ensemblekombinationen, die mit leichter Hand konzipiert und zwanglos der jeweiligen Situation entsprungen sind. Wie Burt musikalische Form mit Aktion verschmilzt, verrät Sinn für Bühnenwirkung. Rhythmus verklammert die einzelnen Szenen, ist überhaupt das hervorsteckendste Element seiner Musik. Strawinsky klingt an, auch der trocken-spritzige Satz von Burts Lehrer Boris Blacher. Die Harmonik ist freitonal.

Vielleicht hätte die Inszenierung die dämonischen Züge, die der Musik versagt blieben, herausarbeiten können. Aber Günther Rennert hielt sich im Einklang mit Leni Bauer-Ecsys marmorellen Venedig-Dekors und phantasiestrotzenden Kostümen an die Buffo-Elemente. Wieder waren alle Sänger in quicklebendige Akteure verwandelt, am erstaunlichsten der höchst differenziert mitspielende Chor, der sich übrigens, von Heinz Mende einstudiert, auch musikalisch auszeichnete. Ferdinand Leitner steuerte souverän über die Klippen der Taktwechsel und verzahnten Einsätze hinweg, ließ das Staatsorchester kameremusikalisch dezent musizieren, so daß die Sänger sich frei entfalten konnten.

Unter ihnen hatten zwei Gäste von der Berliner Linden-Oper die Hauptrollen: Gerhard Unger, ein Buffo-Tenor von federnder Beweglichkeit der Gestik, geschmeidig auch im Gesang, eine Idealbesetzung für den gerissenen Hallodri Mosca; Heinrich Pflanzl, dessen Baß etwas verbraucht klingt, dessen lüsternes Faunsgesicht und komödiantische Vitalität dem Erzgauner Volpone je-



Richard Strauss „Der Rosenkavalier“
in der Deutschen Staatsoper Berlin
Clara Ebers · Ludmilla Dvorakova

Foto: Schöne

doch gut anstanden. Friederike Sailer steuerte in der einzigen, etwas blassen Frauenrolle ihre makellosen Kopftöne bei. Kurt Honolka

Kostbare Opernkleinkunst Darmstadt

Seit dreißig Jahren freuen sich die Pariser an einer komischen Oper von Jacques Ibert, an „*König von Yvetot*“. In deutschen Theatern ist man diesem Werk nur einmal — 1936 in Düsseldorf — begegnet. Ist es so schwach, daß es bei uns keine Zustimmung findet? Nein. Aber es ist auf den Franzosen zugeschnitten, der sich über ein Bonmot auch in musikalischer Verkleidung mehr freut als über eine aus der Situation allein gewonnene Komik. Das harmlos Heitere, das dennoch nicht ohne Hintergrund auftritt, empfinden wir offenkundig als banal. Und eine nicht faustdicke Komik langweilt uns. Wo sich aber ein Regisseur findet, der das typisch Französische zu transponieren versteht, ist eine Wirkungsmöglichkeit auch bei uns gegeben. Den Beweis gab Harro Dicks in Darmstadt, wo man die Heiterkeit vom Optischen bot, die Original-Dialoge wegließ, da

sie bei uns kein Sänger sprechen könnte und das Opernpublikum nur störten. Das Ergebnis war die Rettung einer munteren kleinen Opernkomödie für unseren an solchen Stücken sehr spärlichen Spielplan.

Gewiß, die Musik Iberts bringt keine sehr gewichtigen Formulierungen, keinen „wertvollen“ Tiefgang, aber dafür unterhaltsame Kost mit Niveau. Kesse rhythmische Floskeln sorgen für ein sprudelndes Musizieren, Rossini mit Dissonanz-Würze, könnte man sagen. Aber auch eine zarte Lyrik, fern jeglicher Sentimentalität und Redseligkeit, gefällt. Ein Chanson, das man in Paris genau kennt, trägt die melodische Substanz. Esprit und Temperament lassen keine Langeweile aufkommen.

Dicks gab eine in bunter Plastik köstlich stilisierte Aufführung mit viel Humor und Geschmack. Zanotelli dirigierte das von Günter Ambrosius überzeugend angeführte Ensemble sowie das animierte Orchester zuverlässig und spritzig.

Wolf-Eberhard von Lewinski

„Götterdämmerung“

Duisburg

Das Konzept der Regie von Kurt Ehrhardt und der Ausstattung von Heinz Ludwig hat seine bedeutenden Eigenarten und Chancen. Manches Einzelbild zeigt sie bis zum Grund ausgewertet. Erstmals also hat sich der in zwei Teile gespaltene Ring — bekanntlich dient er in Duisburg, so oder so asymmetrisch geordnet, zum Grundbau aller Szenen der Nibelungen-Tetralogie — als ein volles Rund zusammengeschlossen.

Richard Wagners Helden, Heldinnen, Dämonen, pathoslos und entbartet, tragen in Duisburg eben gerade nur ein einzelnes Gewaffenstein mehr, vollziehen einmal einen Gang, ein andermal eine Gebärde mehr als im strengen Bayreuth. Die Kontakte sind engmaschiger, menschlich plausibler, manchmal vitaler, die Feldstärken der Figuren im Raum darum auch nicht so unmenschlich groß im Fluß.

Rings um die unverwundlich herrliche Rollengestalterin Astrid Varnay als Brünnhilde entdeckte man: einen neuen perfekten Hagen, Randolph Symonette, kalt und grandios, doch voller Nuancen der Verschlagenheit und des Hohnes. Ferner ein arg gestikulierendes, aber selten so belcanto gehörtes Rheinmädchentrio (mit Paller, Schwarzenberg, Deisen) und eine im Gesang und Auftreten prächtige Gutrune mit Ingrid Bjoner. Wilhelm Ernest als Siegfried, vorzüglich bei Stimme, spielte

freilich eher Turiddu in Kammersängermanier. Fritz Zaun am Pult navigierte überlegen durch die schärfsten Orchestertaune und steuerte die majestätischsten klingenden Inseln an. tz

„Die Bürger von Calais“

Greiz

Das Schicksal des 1346 belagerten Calais und der Heldenmut der sechs angesehensten Bürger dieser Stadt, überliefert in der „Chronique de France“ von Jacques Froissart, ist schon von Auguste Rodin in der berühmten Denkmalsgruppe und von Georg Kaiser in dem Drama „Die Bürger von Calais“ künstlerisch gestaltet worden. Caspar Neher hat den Stoff in Zusammenarbeit mit Rudolf Wagner-Régeny im Stil des Brechtschen epischen Theaters geformt, wobei es nicht um eine dramatische Verwirklichung des Geschehens, sondern um ein Zeigen der Hintergründe geht. Wie die Oper im Sinne des epischen Musiktheaters von Karl-Heinz Viertel inszeniert worden ist, verdient volle Achtung. Ganz abgesehen von den agierenden Personen, die treffsicher profiliert waren, hatte er den Chor, entsprechend dessen berichtenden, reflektierenden und kommentierenden Funktionen, ausgezeichnet choreographisch-oratorienhaft eingesetzt. Führung, Bewegung und Gestik wuchsen aus dem Musikalischen heraus. Joachim-Dietrich Link war so mit dem Werk verwachsen, daß das Geschehen auf der Bühne mit dem vorzüglich spielenden Orchester zu einer wirkungsstarken Einheit und die Aufführung zu einem bedeutenden Höhepunkt der Spielzeit wurde.

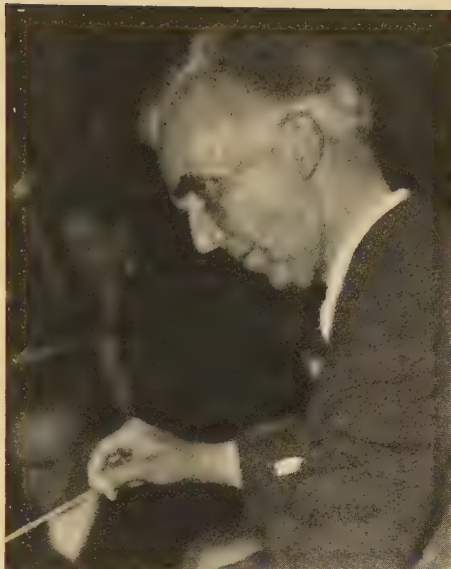
Max Trummer

Abschied von Johannes Schüler

Hannover

Johannes Schüler, der im Musikleben ganz Deutschlands Ruf und Ansehen genießt und der elf Jahre hannoverscher Generalmusikdirektor und Operndirektor war, stand zum letzten Male in einer Aufführung von Wagners „Walküre“ am Pult des Opernhauses. Es gibt Operneindrücke unter seiner musikalischen Leitung genug, die so bedeutungsvoll waren, daß sie es verdienen, noch lange Zeit als verpflichtendes Vorbild angesehen zu werden. Schüler kam nach seinem Wirken als Essener Opernchef und später als Berliner Staatskapellmeister im Jahre 1949 nach Hannover. Er war hier in all den Jahren ein maßgebender, fleißiger, intelligenter, allzeit dem Kunstwerk dienender und enthusiastisch in ihm aufgehender musikalischer *spiritus rector*.

Schüler, der noch in Herrenhausen vor allem mit zwei Premieren, Britten's „Albert Herring“ und



Johannes Schüler

Foto: Friedrich

Hindemith's „Mathis der Maler“, in der Fachwelt und im Publikum von sich reden machte, lag das Gebiet des neueren und modernen musikalischen Theaters von jeher besonders nahe. Mit Bewunderung denken wir zurück an seine erlesene, französisch nachempfundene Leitung von Debussys „Pelléas“, an sein leidenschaftliches Eintreten für Henzes „Boulevard solitude“, an seine bekenntnistis-hafte Aufführung der Neufassung von Hindemith's „Cardillac“, an Dallapiccolas „Nachtflug“, Sutermeisters „Romeo und Julia“ und an seine ungewöhnlich feinnervig gegebene Vorstellung von Janáčeks „Totenhaus“. Als eines der Schicksalswerke seiner Dirigentenlaufbahn kann man Alban Bergs „Wozzeck“ bezeichnen, den er als junger Kapellmeister gleich nach der Berliner Uraufführung in den endzwanziger Jahren in Oldenburg herausbrachte und für den er vor fünf Jahren nicht nur in Hannover, sondern als Gast auch an der Berliner Staatsoper mit größtem Erfolg eingetreten ist.

Der scheidende Generalmusikdirektor verwirklichte in Hannover ein Ideal des werkdienenden, des kontinuierlichen, seßhaft künstlerischen Arbeit leistenden Dirigenten. Heute, im Zeitalter der reisenden Pultstars, gehört ein Dirigent, der sich möglichst auf nur ein Tätigkeitsfeld mit ganzer Kraft konzentriert zu den großen Ausnahme-



Wilhelm Backhaus

Wilhelm Backhaus
Aus R. P. Bauer: Im Konzertsaal karikiert
(Albert Langen / Georg Müller, München)

erscheinungen der Opernhäuser. Wenn wir Schülers Tätigkeit im Ganzen überblicken, dann muß man auch bekennen, daß seine Richard Strauss-Premieren lang nachwirkende Anziehungspunkte der Opernpflege waren und sind. So ist gewiß, daß die „Ära Schüler“ ein verpflichtendes Erbe hannoverscher Opernpflege darstellt.

Erich Limmert

KONZERT

Backhaus spielt Beethoven

Bonn

Die Kammermusikfeste des „Vereins Beethoven-Haus Bonn“, die seit Brahms-Joachims Zeiten datieren, führen ein schwach und schwächer gewordenen Schattendasein. Unerwartet tat sich jetzt aber ein neuer Aspekt auf: wenigstens auf das Mittelstück der einstmaligen Kammermusikfeste scheint man nicht verzichten zu wollen. Diesen Restbestand als möglichen Neubestand gewichtig genug herauszustellen, war Wilhelm Backhaus herbeigerufen worden. Backhaus zielte bei Beethovenzeit seines Lebens auf Stil, nicht auf Allüre, mehr auf Formzucht als auf Anekdote. Das hat ihm in Deutschland selber seit Niemann die Invektive eines „Akademikers“ eingebracht. Hat ihm über Deutschland hinaus aber durch die fünf-

zig und mehr Jahre seines Wirkens das romanische und das angelsächsische Konzertpublikum in dem Grade erschlossen, in dem es seiner antipodischen, sendungsbeladenen Generationsgenossin Elly Ney verschlossen blieb. Kein Zweifel, jeder der beiden ist noch als Mittsiebziger ein Beethoven-Interpret sui generis, unverwechselbar, unvertauschbar. Noch in Jahrzehnten werden Tonband und Schallplatte von diesem Kontrast Kunde geben. Kuriose Kunde vielleicht, was die Subjektivismen und Protuberanzen in der Darstellung auf der einen und die Objektivierungen und Vergeistigungen auf der anderen Seite betrifft.

Nach Backhaus möchte man weder die zarte Lyrik der „Lebewohl“-Sonate noch die bedrängende Leidenschaft der „Sturm“-Sonate von jemandem anderen anders dargestellt hören wollen, so kristallinen spielt er die Poesie der Es-Dur-Sonate ein, und so einleuchtend faltet er die Spannungslinien der d-Moll-Sonate auf. Von ihm die frühe „Pastoral“-Sonate op. 28 in dieser unendlichen Schlichtheit und die späte E-Dur-Sonate op. 109 in dieser seraphischen Lichtheit zu hören, ist Gewinn auf lange, auf immer. Vom Phänomen der manuellen Sicherheit nicht die Ruhmrede zu führen, bleibt die geistig-klangliche Sicherheit dieses Pianisten das größere Erscheinungswunder. Ein Virtuose des Wortsinnes, der sich von „virtù“ herleitet. Ein Vollendeter.

Diese durch ein erlesenes, auch von weither herbeigeeiltes Publikum von Kennern inständig bedankte Morgenfeier schrieb sich der unentwegten Initiative des Vereins Beethoven-Haus zu. Kürzlich erst unliebsam aus seiner Hortung Beethovenscher Reliquien aufgeschreckt durch die Brandstiftung im Geburtshaus Beethovens (man las von der Zerstörung der Möbelstücke, Manuskripte, Medaillons im sogenannten Bonner Zimmer des Hauses), rief der Verein „alle Freunde der Musik und des Geburtshauses von Ludwig van Beethoven um Unterstützung“ an, die Schäden durch Erwerbung anderer Erinnerungsstücke wettmachen zu können. Es wäre zu wünschen, daß über diesem brennenden Anlaß auch die Kammermusikfeste des Vereins Beethoven-Haus Bonn zu neuem Leben aus der Asche erstünden.

Heinrich Lindlar

Dirigentenprofile

Hamburg

Drei Dirigenten gastierten in Hamburg: ein Souverän der eine, fast ein Neuling am Pult der andere, ein vielseitig Tätiger der letzte. Aus den verschiedenartigen Eindrücken eröffneten sich Aspekte kapellmeisterlichen Wirkens.

Hans Knappertsbusch leitete ein Beethoven-Konzert des Norddeutschen Rundfunks. Man könnte meinen, daß zu einem solchen Ereignis nichts mehr zu vermelden wäre, das dem Musikfreund noch als neu erscheinen könnte. Weit gefehlt: Knappertsbusch, ein Konservativer aus Herzensgrunde, legte, ohne es zu wollen, Zeugnis ab für eine bestimmte Tendenz in der modernen Musik. Die Avantgarde spricht einem neuen Dirigententypus das Wort, der dem Orchester nicht mehr sein subjektives Ausdruckswollen suggeriert, sondern nur noch Signale übermitteln und in gewissen Stücken den Instrumentalisten ein gut Teil Selbstverantwortung beläßt. Ähnliches war bei Knappertsbusch zu bemerken: in der „Coriolan“-Ouvertüre war die Sparsamkeit der Gesten, der Verzicht auf manche vertrauten Attitüden des Dirigierens, überraschend weit getrieben; großbogige Lineatur, gleichsam mit dickem Pinselstrich aufgetragen, und achtungsgebietende Akzente bezeichneten nur das strukturelle Gerüst. Natürlich kann von Improvisation keine Rede sein — das Klangbild wurde in den Proben bis ins Detail fixiert. Dennoch zeichnete sich an diesem Abend eine übergeordnete Zeitströmung deutlich ab: eben die Veränderung der Vorstellung, die wir von einem Dirigenten haben. Der „Achten“ gab Knappertsbusch sinfonische Weite und nahezu tragischen Aufriß, gegen den sich die helleren Farben kaum durchsetzen konnten — was im letzten Satz zu einer Verschiebung führte, über die zu diskutieren wäre. Stand diese Auffassung etwa konträr zu einer betont ästhetischen, so spielte Paul Badura-Skoda den Solopart des Es-Dur-Konzerts aus betont formalem Impuls. Gelegentliche Kühle wurde kompensiert durch hervorragende Musikalität. Bemerkenswert war die Gelöstheit, die Abwendung vom Monumentalen. Knappertsbusch fungierte als überaus verständnisvoller Betreuer, doch erschienen nicht alle Auffassungs-Divergenzen eingeschmolzen.

Jost Michaels, Klarinettist und Pädagoge von hohen Graden, erschien als Dirigent am Pult der Vereinigten Hamburger Orchester. Klares, rational untermauertes Musikantentum teilte sich an Hand einer etwas bunten Programmfolge mit, die von Cimarosa (exzellente Soloflötisten: Paul Meisen und Klaus Schochow) über Dukas bis zu Schuberts „Siebenter“ reichte, einem Prüfstein auch für die Arrivierten. Noch folgte Michaels jeder rhythmischen Figur, noch war ein Widerspruch zwischen offener Werkvorstellung und etwas übertriebener Gestik zu bemerken, noch wurde

bei Schubert das Ausschwingen nicht getroffen, die innere Belebung, und die eigentümlichen Proportionen des Werkes bereiteten Hindernisse. Aber welch ehrliche, der Routine entgegenwirkende Hingabe war zu spüren — hier wie auch bei dem Österreicher Gerhard Wimberger, der im Rahmen des „Podiums der Jungen“, einer Studioreihe des NDR, das Hamburger Rundfunkorchester leitete. Von diesem Allround-Klangkörper wird erwartet, daß er heute für die „Maske in Blau“, morgen für Mozart disponiert sei — und er antwortet darauf mit einem oft sterilen, in Ton und Phrasierung harten Musizieren. Um so überraschender, daß Mozarts G-Dur-Sinfonie KV 129 unter Wimberger nicht nur äußerlich schwungvoll, sondern weich und fließend in den Linien und auch hinlänglich differenziert in der klanglichen Schattierung auflebte. Das sogenannte „Konzert für Oboe und Streichorchester“ von Ralph Vaughan Williams möchte man ungeachtet der exakten Satzbezeichnungen eher eine „Phantasie“ nennen: so zerfließend erscheint die Kontur, so poetisierend die Gebärde. Das zart getönte, in der Harmonik durchaus eigenwillige, offenbar von der englischen Volksmusik beeinflusste Stück ist von hohem Reiz, den das Orchester und der junge Oboist Dieter Grunwald — dieser mit bemerkenswert reinem Ton, dem sich ein Höchstmaß an Geschmeidigkeit noch zugesellen wird — adäquat erfüllen. Ganz im Gegensatz dazu erwies sich das Klavierkonzert von Max Trapp als ein hohles, nichtssagendes Gebilde, dessen Innigkeit so falsch anmutete wie der heroische Aufschwung. Der sicher hochbegabte, über ausgefeilte Technik und feines musikalisches Empfinden verfügende Manfred Reuthe zollte mit diesem Opus, dem eine gewisse Brillanz des Soloparts nicht abzuspüren ist, seinem Lehrer gutgemeinten Dank. Gerhard Wimberger beschloß den Abend mit seinen eigenen „Figuren und Fantasien“, einem sprühenden, raffiniert gearbeiteten Werk, dessen Effekte eine gewisse Scheinverwandtschaft mit denen der streng konstruierten „musica nova“ aufweisen. Die rhythmischen „Figuren“ der Ecksätze wirken überzeugender als die melodischen Abschnitte und impressionistischen Valeurs.

Claus-Henning Bachmann

Festliche Akademie-Tage

Berlin

Dicht neben den Hochbauten des neugestalteten Hansaviertels hat sich nun auch die Akademie der Künste ein sehr eigenes und modernes Domizil geschaffen; der feierlichen Eröffnung folgte eine

mit vielerlei Veranstaltungen ausgefüllte Woche, in der auch die Musik nicht zu kurz kam. Daß in diesem Rahmen lediglich Schöpfungen unseres Jahrhunderts erklangen, war ebenso gut wie notwendig und zudem den Bestrebungen der Akademie sehr angemessen; und am weitesten in die Zukunft hinein ragte eine Gastveranstaltung des *Studios für elektronische Musik* am Westdeutschen Rundfunk Köln mit Neuem und Neuestem von Eimert, Kagel und Stockhausen. Das eigentliche *Einweihungskonzert* im großen, aus zwei durch das Orchesterpodium getrennten Parkett-Teilen bestehenden Saal, dirigierte Werner Ekg, der an der Spitze des Radio-Symphonie-Orchesters Werke von fünf deutschen Akademie-Mitgliedern (*Bladier, Ekg, Fortner, Hartmann* und *Henze*) zu Gehör brachte. Daß Ekg aus Karl Amadeus Hartmanns Schaffen gerade die sich höchst launig gebärdende, aber für diesen Komponisten sonst untypische fünfte Symphonie gewählt hatte, war bezeichnend für diesen Abend, der vorwiegend unter dem Signum des Musikantischen stand. Im vokalen Sektor bildete Fortners kompliziert erdachte Aria für Alt, Solo-Bratsche und Kammerorchester nach Worten aus Eliots „Mord im Dom“ ein gewisses Gegengewicht zu Egks farbigem, eindeutiger formuliertem „Chanson et Romance für hohen Sopran und Orchester“. Die vollkommenste Kongruenz zwischen Form und Inhalt jedoch boten Henzes „Apollo et Hyazinthus“ — jene schon des öfteren früher aufgeführten „Improvisationen für Cembalo mit Altstimme und Soloinstrumente“ — sowie Blachers „Dialog für Flöte, Violine, Klavier und Streichorchester“, in dem der anfängliche Ernst von einer bald munteren, ja fast parodistischen Haltung abgelöst wird, wobei doch eine überzeugende und nirgends platte Gesamtwirkung entsteht. Die vorzüglichen Solisten dieses ersten Abends waren: Maria Dolores, Alice Oelke, Gerty Herzog, Helmut Heller, Stefano Passaggio, Aurele Nicolet.

Unter dem Hauptzeichen der Beschwingtheit stand auch ein Kammerkonzert, das vom Bastiaan-Quartett, vom Rias-Kammerchor und von Solisten des Radio-Symphonie-Orchesters unter der Leitung von Günther Arndt bestritten wurde. Der vorwiegend unterhaltsame Ton trat besonders klar zutage etwa in Kompositionen wie *Wagner-Régénys* „Divertimento für Flöte, Klarinette, Fagott und Schlagzeug“ und *Goffredo Petrassis* Chorzyklus „Nonsense“, der hier den beinahe zu unproblematischen Ausklang bildete. Das Programm, das noch die vornehm konzipierte Chor-

motette „Komm Trost der Welt, o Nachtigall“ von *Johann Nepomuk David* sowie *Benjamin Britens* bereits leicht verblaßtes Streichquartett op. 25 Nr. 1 enthielt, gipfelte zweifelsohne in *Olivier Messiaens* raffiniert-wunderbaren „Cinq Rechants“ für zwölfstimmigen gemischten Chor von 1948 und in *Hindemiths* zwar nicht mehr umstürzlerisch wirkender, jedoch nach wie vor sehr jung gebliebener „Kammermusik für kleines Orchester“ op. 24 Nr. 1.

Dies war der äußerste Rückgriff in eine Vergangenheit, die sich nichtsdestoweniger immer noch als ungemein lebendig erwies. Genau das nämliche Bild ergab sich bei dem ausschließlich *Kurt Weill* gewidmeten Abend, der vor die Berliner Erstaufführung der „Sieben Todsünden“ (Konzertfassung) sechs Songs sowie „Das kleine Mahagonny“ stellte. Auch in dieser notgedrungen unvollständigen Gestalt hinterließ das von Brecht und Weill konzipierte, 1933 in Paris uraufgeführte Ballett einen tiefen Eindruck: nicht zuletzt dank der hinreißenden Interpretation von Lotte Lenya, die sich wahrhaftig selbst übertraf und zuvor auch die Songs vor einem hauptsächlich aus jugendlichen Hörern bestehenden Publikum zum triumphalen Erfolge führte. Frau Lenya verstand es, jene künstlerisch so reichen Jahre vor 1933 wieder zu beschwören, dieser Erinnerung aber zugleich eine neue und gültige Prägung zu verleihen, die jetzt völlig zwingend auch die Hintergründigkeiten mit einbezieht. So wurde dieser Abend zu einem besonders bewegenden Erlebnis innerhalb der festlichen Akademie-Tage. *Werner Bollert*

Regers „Vater unser“ Wiesbaden

Bernhard Scheidt brachte mit seinem Chor der Dreifaltigkeitskirche Max Regers „Vater unser“ zur Aufführung. Das Werk, 1909 in Angriff genommen, blieb unvollendet liegen, nachdem Reger es bis in die Doxologie hinein ausgearbeitet hatte — vermutlich, weil ihm die Mittel eines Chores ohne Orchester und Solisten für eine krönende „Schlußfuge“ bzw. „Choralfuge“ zur Lobpreisung Gottes unzureichend erschienen. Karl Hasse, Schüler Regers, alter Thomanerpräfekt und selbst namhafter Komponist, hat den Torso nach Stil und Thematik im Geiste des Autors vollendet, indem er die zwölfstimmige Fugierung der Doxologie über den als Melodie zu „Sondern erlöse uns von dem Übel“ eingeführten Cantus firmus „Jesus, meine Zuversicht“ zu Ende geführt, das „Amen“ thematisch mit dem Anfang, dem Demut ausdrückenden absteigenden Quart- bzw.

Quintschritt des Textwortes „Vater“ verbunden und somit das Ganze zu einer in sich ruhenden, geschlossenen Architektur gestaltet hat.

Dieses „Vater unser“, nicht liturgisch gedacht, ist als persönliches Bekenntnis und Gotterlebnis ein hochbedeutendes Zeugnis von Regers tiefer, innerlicher Religiosität und seinem Vertrautsein mit metaphysisch eschatologischen Gedanken. Die drei vierstimmigen Chöre, anders als in barocker Manier der Konfrontierung, erklingen meist gleichzeitig, die einzelnen Stimmen entweder zu einem dichten polyphonen Geflecht verwoben, zu machtvollen Akkordballungen gefügt oder auch unisono geführt, lyrische Momente mit dramatischen Höhepunkten, mystische Versunkenheit mit strahlender Ekstase wechselnd. Die agogisch und dynamisch differenzierte, klanglich ausgewogene und intonationsmäßig sichere Aufführung der in ihrer romantisch-chromatischen Harmonik sehr schwierigen Komposition hinterließ einen nachhaltigen Eindruck.

Gerd Sievers

Kirchenmusikalisches Leben · Magdeburg
Überzeugende Beweise nie erlahmender Aktivität, ständiger Bereitschaft und Leistungsfähigkeit erbrachte Gerhard Bremsteller wieder mit seinem Domchor. Im Dom erlebte eine große Zuhörerschaft das „Requiem“ von Brahms in einer eindrucksvoll gestalteten, im Vokalen wie Instrumentalen sehr gelungenen Interpretation. Solisten waren Jola Koziel und Günter Köbrich; den Instrumentalpart führte das Städtische Orchester zuverlässig und mit guter tonlicher Kultur aus. Wie im vorigen Jahre ließ sich auch jetzt wieder Ulrich Bremsteller, der Sohn unseres Domorganisten, auf der schönen Orgel im Domremter hören und erwies mit Werken alter Meister, vor allem mit Bach, dazu auch zeitgenössischen Komponisten hohes Können. In der Ambrosiuskirche führt Werner Tell seine gut besuchten Orgelabende durch, deren Programm für die nächsten Jahre die Aufführung sämtlicher Orgelwerke von Bach vorsieht, ergänzt durch Werke von Max Reger und anderen Meistern. Im Rahmen dieser wöchentlich stattfindenden Konzerte erklingen auch Motetten, vor allem aber Kantaten von Bach.

Otto Bretthauer

BALLETT

Klassisch und elektronisch

Berlin

Der jüngste, wiederum ganz von Tatjana Gsovsky gestaltete Ballettabend der Städtischen Oper setzte sich aus drei Werken zusammen: der Urauffüh-



Oscar Sala

Foto: Willott

rung einer elektronisch gesteuerten Novität unter dem Titel „Paean“; Ravels „La Valse“ sowie, als Hauptstück, Prokofieffs „Romeo und Julia“. Jenes Ballett „Paean“ nun, dessen Musik von Remi Gassmann und Oscar Sala stammt, ist eine knapp gefaßte Studie über ein Thema: „ohne eigentlich dramatische Handlung stellt es jedoch in seinem Ablauf die Kurve des menschlichen Lebens dar“. Das Neue an diesem Opus ist nicht so sehr die Musik selbst, die über das Tonband in dauernder Höchstlautstärke auf den Hörer losgelassen, sich kaum jemals über den bloßen Gebrauchswert erhebt — als vielmehr die Art, wie die Choreographin sich in diesen ihr zunächst doch fremderen Stil des „Existentiellen“ hineinfindet und wie sich mit ihm auch die Solisten (Gisela Deege, Klaus Beelitz, Jürgen Feindt, Manfred Taubert und Rudolf Holz) vertraut gemacht haben. Hier gerät die tänzerische Konzeption deutlich in den magischen Kreis Maurice Béjarts, ohne jedoch diesem Vorbild sklavisch zu verfallen. Geringere Überraschungen boten dann die beiden anderen Tanzschöpfungen. Die „Valse“-Interpretation von Frau Gsovsky, geschmackvoll und auch farblich bezaubernd, hielt sich weniger an die Hintergründigkeiten der Ravel-



Ravels „La Valse“ in Berlin

Foto: Willott

schen Komposition als an den Namen des Werkes: als ob es in Wien zu Zeiten der Dynastie Strauß entstanden sei. Prokofieffs großes, hier etwas gestrafftes Ballett stand der Choreographin von jeher nahe; man darf sagen, daß ihr diese Inszenierung noch erheblich besser gelungen ist als die letzte von 1948. Das Seelendrama um Romeo und Julia war klar herausgehoben und unbedingt in den Mittelpunkt gerückt; aber auch den festlichen Gruppentänzen und den diversen Kampfaktionen war genügend Raum belassen. Vortrefflich im Stil wie für die Vereinfachung der szenischen Verwandlungen die Bühnenbildnerische Lösung von Ulrich Elsässer, vortrefflich die Kostümentwürfe von Dimitri Bouchène. Wie schon 1948, so erfüllte auch diesmal Gert Reinholm den Romeo-Part in überzeugender Weise; und als Julia ihm zur Seite eine beglückend vollkommene Partnerin, die dem ganzen Abend das künstlerische Gesicht verlieh: Yvette Chauviré. An der Spitze des Opernorchesters musizierte der junge Dirigent Robert Wolf anpassungsfähig und mit bemerkenswertem Klangsinn.

Wenige Wochen zuvor hatte es im Rahmen von Österreich-Werbetagen ein Gastspiel des Wiener

Staatsopernballetts gegeben, das abgesehen von der bei Tänzern anscheinend sehr beliebten Tancréd-Clorinda-Szene nach Tasso mit einer drittrangigen Musik von Raffaello de Banfield, zwei Hauptnummern aus seinem bisherigen Repertoire präsentierte: den hübsch anzuschauenden Bilderbogen „Hotel Sacher“, in dem es Erika Hanka unternimmt, die gute alte Zeit in der Kaiserstadt Wien zwar liebevoll, jedoch wohl zu süßlich und mit allzu breitem Pinselstrich zu schildern (die aus Werken Joseph Hellmesbergers von Max Schönherr zusammengestellte Musik paßte hierzu allerdings genau) — sowie Béla Bartóks „Wunderbaren Mandarin“. In diesem genialen Stück lag denn auch der eigentliche Gewinn des Abends. Bei aller Realistik in der szenischen Gestaltung des an sich mehrdeutigen Stoffes setzten sich die merkwürdigen, gleichsam dämonischen Kräfte der Partitur zwingend durch; und auf der Bühne dominierten zwei außerordentliche tänzerische Leistungen: die von Dietlinde Klemisch und von Willy Dirlt.

Werner Bollert

Prokofieffs „Romeo und Julia“ in Berlin
Yvette Chauviré · Gert Reinholm

Foto: Willott

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Streiflichter

Oldenburg

Was mit größtem Vorteil und mit Anteilnahme des Publikums für die zeitgenössische Musik getan werden kann, beweist die Strahlkraft des Staatstheaters. Neben durchaus überprovinziellen Aufführungen der „Aida“, „Tosca“ und des „Rosenkavaliers“, die davon überzeugen, wie man mit bescheidenen Mitteln große Oper machen kann, erschien Strawinskys „Das Leben eines Wüstlings“ auf dem Plan, das Karl *Randolf* außerordentlich eindrucksvoll und symbolkräftig herausbrachte. Zu einer modernen, fast quälenden Faszination kam Luigi Dallapiccolas „Nachtflug“. Lediglich vom Tänzerischen kam Luigi *Nonos* Ballett „Der rote Mantel“ zur Wirkung, da die Musik höchstens als ein Illustrativ-Erzeugnis gelten kann.

Den Übergang von mehreren gediegenen Aufführungen geistlicher Musik im Rahmen der Sinfonie-Konzerte zur Gegenwart bildeten die Kindertotenlieder von Gustav Mahler, die Claus *Ocker* sehr verinnerlicht sang. Die Moderne bereitete die Musik für Orchester von Rudi *Stephan* vor. Der eigentliche Aktualitäts-Anteil der Sinfoniekonzerte wurde von Werner *Henzes* erster Suite für Orchester aus dem Ballett „Undine“ geboten. Die klangreiche, bedachte, wirksamkluge Partitur, mehr film-illustrativ als formal-sinfonisch, in der Kettung ihrer Einfälle und der brillanten Ausnützung des Apparates, die gebieterisch nach bildlicher Darstellung verlangt, wurde überzeugend ausgeführt.

Heinz *Rockstroh*, der erste Kapellmeister der Oper, gilt als besonderer Experte der zeitgenössischen Musik. Durch Fügung unterstanden ihm sämtliche drei, mit viel Mühen aufrecht erhaltenen, aber von der Jugend frequentierten Konzerte „Musica viva“. Hier pulste wirklich das Temperament unserer Zeit. In sinfonischer Form und mit dem großen Orchester wurden in ausgezeichnet musikalischer Betreuung gespielt: aus Darius *Milhauds* Kürzest-Sinfonien das bitonale „Dixtour pour instruments à cordes“ und das „à vent“. Aus der Deszenz des Ravelschen Impressionismus überraschte Jacques *Iberts* „Concerto pour Violoncelle et Orchestre d' instruments à vent“. Etwas steif Dallapiccolas Variationen für Orchester, dagegen ekstatisch Mátyás *Seibers* Fantasie concertante für Violine und Orchester, die Wilhelm *Klepper* mit Virtuosität und Verve

hinlegte. Der deutsche Part war mit Johann *Nepomuk Davids* zweitem Konzert für Streich-Orchester, Winfried *Zilligs* Konzert für Orchester in einem Satz, einer rhapsodisch ungestümen Erfindung, und Harald *Genzmers* Sinfonie, einem prachtvoll gearbeiteten Stück, gegeben. Heinz *Rockstroh* setzte aber auch einen Abend moderner Kammermusik an und musizierte selbst Davids Trio für Flöte, Violine und Bratsche, ebenso geistreich gespielt wie gemeint Hindemiths Quartett für Klavier, Violine, Violoncello und Klarinette in drei Sätzen und am bedeutsamsten Arnold *Schönbergs* Gedichte aus dem „Buch der hängenden Gärten“. Carla *Henius* sang diese wundervollen Lieder mit der verhaltenen Melancholie und latenten Tragik, die sie beseelen.

Hans *Stephan*

Sommerliche Akzente

Baden-Baden

Carl-August *Vogt* gedachte mit dem Sinfonie- und Kurorchester dreier Geburtstage: Schumanns mit seiner ersten Sinfonie, Mahlers mit dem feinmusizierten Adagietto der fünften Sinfonie und des 60jährigen Hermann *Reutter* mit dem Klavierkonzert g-Moll, das der Komponist selber mit feinsten Kontrastierung seiner Variationen spielte. Der herzliche Beifall galt zugleich der sichergefügt Arbeit, zumal in der Passacaglia. Daß das Zusammenwirken mit dem sommerlich geplagten Kurorchester bei nur einer Probe durchaus gelang, ist auch der überlegenen Stabführung *Vogts* zu danken, der in idealer Weise beide scheinbar unvereinbaren Aufgabengebiete sinfonischer wie unterhaltender Musik zu vereinigen weiß.

Die Kammermusikvereinigung der Bamberger Symphoniker (*Ernesto Mampaey*, *Paul Pisinger*, *Hans Melzer* als klangschönes Streichtrio mit dem überragenden, bisweilen sogar aggressiv impulsiven Pianisten *Ernst Grösdiehl*) entsprach durchaus den hohen Erwartungen bei Mozart, Brahms und Dvořák. Danach hatte das Schwallier-Trio keinen leichten Stand, errang sich aber doch mit Beethovens op. 1 und Brahms' op. 8 mit dem Cellisten *Erich Wilke* sehr herzlichen Beifall, genauso wie *Carl Schwallier* und *Elsa Destenay* mit der stilsicher gebrachten Debussy-Sonate g-Moll. Die wiederauflebenden Serenaden im Lustschloß Favorite fielen wiederum dem Quantz-Collegium zu, das das Ricercar des hier vor 250 Jahren tätigen I. K. F. *Fischer* erstmals brachte. Die Ars

antiqua Genf spielte stiledt auf historischen Instrumenten aus der Sammlung ihres Leiters F. Ernst Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Friedrich Baser

FERNSEHEN

Drei Fernsehopern: New York, Köln, München. Bildschirme und Lautsprecher sind geduldiger als Augen und Ohren. Und die gute alte Bühnenoper muß nicht immer auf werkgerechte Aufführungen im Fernsehen hoffen. Das zeigten drei Sendungen. Die NBC-Television Opera Company New York hatte den „Don Giovanni“ aufgeführt. Die bei uns jetzt gezeigte Aufzeichnung ließ nicht nur erhebliche Schwächen des Lichttonmaterials, sondern weit mehr künstlerische Bedenken hervortreten, die mit dem drüben ausschließlich angewendeten Verfahren der völligen Direktsendung (mit Sängern und Orchester) nicht grundsätzlich, aber doch praktisch zusammenhängen müssen. Anders läßt sich der enttäuschende Eindruck nicht erklären. Das Ganze klang wie eine Grammophonaufnahme vor der Ära der elektro-akustischen Klangtreue. Die Sänger (voluminöse Stimmen wie *Stjepi, Pease, George, Price, Raskin*) blieben fast durchgehend im Freilichtbühnen-Fortissimo. Auch die orchestrale Deklamation hielt sich zwischen mezzoforte und forte. Zu den meist atemlos vorwärtstrebenden Tempi kamen die mittelmäßige Dekoration und eine einförmige, meistens auf Rumpfschnitt zielende Kameraführung.

Verdis „Macht des Schicksals“ mit dem sentimental Libretto von Piave-Ghislanzoni, an dem nichts zu renovieren ist, kam von Köln. Die Sendeleitung fand wohl die einst so bühnenwirksamen Ingredienzien eines klösterlichen und militärisch-feldlagerischen Milieus als äußerst passend für eine Eurovisions-Ausstrahlung. Bei der Aufführung konnte man leider nur völlig entgegengesetzter Meinung werden. Von dem Werk lebt nur noch ein Bündel berühmter Gesänge. Regie und Bühnenbild versuchten, diese zu retten. Aber beide erlagen den romantisch-musealen Fangarmen des Librettos. Mario Rossi leitete Chor und Sinfonieorchester des Kölner Rundfunks sachgerecht. Das gute Sängersenemble mit Gerda Scheyrer, Sonja Draksler, Cordes, Thomas, Greindl, Ollendorff überzeugte klanglich am meisten in Pianissimostellen. Die Regie von Karl O. Koch erforderte viel durchzuhaltende Spannung in zu vielen Nahaufnahmen. Die anfänglich vielversprechend auf schwarzweiße Lineaturen stilisierte Dekoration von Hein Heckroth artete

bald inkonsequent in Pappgebirge und theatrale Biwak-Realistik aus. Das knallige Scheinwerferlicht vermied die nötigen Nachtstimmungen. Trotz der zu Unrecht vorgenommenen Einsparung der Aktpausen wirkte die Aufführung endlos.

„Die Spanische Nacht“, dreiaktige heitere Oper von Eugen Bodart, 1938 uraufgeführt, jetzt von München ferngesehen, hat eine „Mantel- und Degenkomödie“ von Lope de Vega zur Grundlage. Bodart schrieb das Libretto. Es hat nur fünf Singrollen, ist alsoammerspielhaft sympathisch konzentriert, obschon die dramatische Wirkung mit sichtbarer Einbeziehung einer wesentlichen Person wohl hätte gewinnen können. Die Musik ist beweglich und vielfältig in Harmonik und Figurenwerk eines solistisch durchsichtigen Orchestersatzes. Spanisch gibt sie sich leider nirgendwo; sie befließigt sich, das kleinästige Unterholz des durchgehenden Prosatextes aufzulichten. Dabei entstehen zwar keine größeren, überzeugenderen Formabläufe, aber die Musizierlust teilte sich dem Hörer angenehm mit. Abträglich wirkte dabei nur, daß die Musik in ihrem tonartlichen, klangsymbolischen und temporalen Ablauf des öfteren nicht der dramatischen Spannungskurve der Handlung entspricht. Die Regie von Kurt Wilhelm hielt sich mit einer aufgelockerten Bildführung an die Gegebenheiten des Werkes. Unnötig erschien allerdings diesmal die Double-Besetzung; ihre darstellerische Wandlungsunfähigkeit (bis auf die prächtig nachsynchronisierende Christiane Jansen) muß auch auf die tüchtigen Sänger *Fahberg, Fölser, Traxel, Cordes, Hermann*, die sich nachträglich in dieser Weise verkörpert sahen, doch wohl sehr befremdlich gewirkt haben. Das Münchener Rundfunkorchester unter des Komponisten fein ab-schattierender Leitung klang ausgezeichnet.

Ernst Koster

BLICK AUF DAS AUSLAND

Großbritannien:

Musikleben an der Themse

London

Oper mit internationalen Sängern

In Covent Garden sah man zwei Neuinszenierungen und verschiedene interessante Wiederaufnahmen. Als erstes sei die Premiere von Verdis „Macbeth“ genannt, die erste Aufführung dieses Werkes in London. Obwohl *Molinari-Pradellis* Stabführung und die Inszenierung von Michael Benthal nicht das Niveau von Giulini und Visconti erreichten, war die Aufführung recht beachtenswert. Hervorgehoben seien vor allem Amy Shuard als

Verdis „Macbeth“ in Covent Garden
Tito Gobbi · Amy Shuard · Joseph
Rouleau
Foto: Rogers



Lady Macbeth und einige der Szenenbilder von *Wakhevitshi*. Tito Gobbi als Macbeth war stimmlich offenbar nicht ganz auf der Höhe. Rossinis „Barbier von Sevilla“ erschien nach dem Krieg zum ersten Male wieder im Spielplan. Man hätte annehmen sollen, daß die neue Inszenierung von Maurice Sarrazin mit den Bühnenbildern von Jean-Denis Maclès und unter der musikalischen Leitung von Carlo Marie Giulini — es wurde italienisch gesungen — ein Erfolg hätte werden müssen. Aber irgendetwas ging schief; vielleicht hatte man zuviel geprobt, vielleicht „geschah“ zu viel auf der Bühne, vielleicht ist auch Guilini kein guter Rossini-Dirigent; der Abend war zwar erfreulich, und es wurde zum Teil auch großartig gesungen, aber der Rossinische Geist fehlte. Teresa Berganza, die spanische Mezzosopranistin, erwies sich als eine der größten Sängerinnen unserer Tage. Nach ihr muß sogleich Fernando Corena als ausgezeichnete Doktor Bartolo genannt werden. Die Wiederaufnahme der „Trojanerinnen“ von Berlioz hätte Sir Thomas Beecham leiten sollen; leider wurde er jedoch krank. An seiner Stelle dirigierte John Pritchard. Unter seiner einfühlsamen Stabführung wurde sehr schön musiziert und gesungen, besonders in der Gartenszene und im Liebesduett mit Kerstin Meyer und Jon Vickers. Rudolf Kempe, gern gesehener Gast in Covent Garden, leitete eine Aufführung von Strauss' „Elektra“. Das allgemeine Urteil lautete, daß dies die beste Aufführung des Werkes gewesen sei, die man je an Covent Garden erlebte.

Gerda Lammers übertraf noch ihre Leistung von 1958 und sang intensiver als je zuvor. Elisabeth Höngen ist nach wie vor eine großartige Klytemnestra. Ihr erfolgversprechendes Debut als Chrysothemis gab Gladys Kuchta. Als Orest hörte man Otakar Kraus. „Parsifal“ erschien unter der Leitung von Heinrich Hollreiser. Bemerkenswert waren Jon Vickers in der Titelpartie, Gottlob Frick als Gurnemanz und Grace Hoffmann als Kundry. — Sadlers Wells beschloß die Saison mit den Neuinszenierungen von „Tosca“ und „Orpheus in der Unterwelt“ und mit der Wiederaufnahme von den „Perlenfischern“ und „Fidelio“. — Die New London Opera Company brachte innerhalb einer Woche die erste Londoner szenische Aufführung von Schönbergs „Erwartung“ mit Heather Harper und Strawinskys „Nachtigall“, die erste Aufführung nach vielen Jahren. Erstaufgeführt wurde noch Humphrey Searles „The Diary of a Madman“, ein für die Berliner Festwochen 1958 geschriebenes Werk.

Aus der Concert-Hall

Nach einer Saison, die nur wenige Höhepunkte zu verzeichnen hatte, begrüßte man mit besonderer Freude den italienischen Dirigenten Nino Sanzogno, der mit dem BBC Symphony Orchestra vier Konzerte gab. An der Mailänder Scala ist Sanzogno in erster Linie für die Oper des 20. Jahrhunderts verantwortlich, obwohl er auch die klassische italienische Oper dirigiert. Es war daher durchaus verständlich, daß er sich in London zu-



Rossini's „Barbier von Sevilla“ in
Covent Garden · Teresa Berganza
Luigi Alva Foto: Rogers

nächst mit Verdis „Requiem“ vorstellte; leider entsprach seiner Leistung bei den Solisten nur der Baß Raffaele Ariè. Weder Elva Ligabue noch Anna Maria Rota noch der Tenor Nikolov trugen zu einer vollkommenen Aufführung bei. Der Erfolg des Abends gebührt dem Bassisten und dem Chor. Dieser bestand aus dem Chor von BBC und dem Opernchor von Covent Garden, beides Berufschöre, die fähig waren, die Musik sauber wiederzugeben. Ganz anders war das zweite Konzert Sanzognos. Zunächst hörte man eine wohlbeherrschte und dichte Aufführung von Brittens „Sinfonia da Requiem“; es folgte die englische Erstaufführung von Dallapiccolas „Job“ mit Heather Harper, Pamela Bowden, Ronald Dowd, John Cameron und Heinz Rehfuß als Solisten und Gabriele Baldini, dem Direktor des italienischen Instituts in London, als Sprecher, wohl der beste, den man hierfür finden konnte. Ferner erklang noch die siebente Symphonie von Bruckner, bei der das BBC-Orchester sehr gut spielte. Was Sanzogno von vielen seiner Zeitgenossen unterscheidet, das ist seine Beherrschung aller Techniken, seine große Musikalität und besonders seine Ruhe an solchen Stellen, an denen die meisten Dirigenten übererregt werden. Das dritte Konzert war russischen Komponisten gewidmet und enthielt die einzige Konzession des Dirigenten an den Publikumsgeschmack: Tschaikowskys vierte Symphonie, die Sanzogno ohne alle Sentimentalität und Effekthascherei wiedergab. Tibor Varga spielte Schostakowitschs Violin-

konzert. Das letzte Konzert brachte die nach allgemeinem Urteil großartige Wiedergabe von Debussys „Jeux“, Malipieros dritter Symphonie und der englischen Erstaufführung von Lutoslawskis „Musique Funèbre“.

Klassische Musik in ausgezeichnete Wiedergabe bot der Beethoven-Zyklus des Londoner Symphony Orchestra unter Josef Krips. Rubinstein spielte sämtliche Klavierkonzerte und Schneiderhan das Violinkonzert. Eine weitere Konzertreihe dieses Orchesters brachte ein faszinierendes Copland-Programm unter der Leitung des Komponisten. Julius Katchen spielte das Klavierkonzert, das Orchester die „Statements for Orchestra“, die erste Symphonie und den unvermeidlichen „El Salón Mexiko“. Später hörte man Konzerte unter Pierre Monteux, der in London gern gesehener Gast ist. Zunächst erklang eine Konzertfassung von „Pelléas und Melisande“ mit Nadine Sautereau, Camille Maurane, Michel Roux und André Vessières. Das zweite Konzert vermittelte nur Ravel. Monteux zeigte sich hier von seiner besten Seite. — Die Londoner Philharmoniker gaben eine Reihe von Konzerten unter ihrem Leiter William Steinberg. Als Solisten hörte man Victoria de los Angeles und Rosalyn Tureck. Steinberg dirigierte Mahlers sechste Symphonie, die „Seiber-Dankworth Improvisationen“ für Jazz-Band und Symphonie-Orchester und Salzedos und Lindups „Rendezvous“, ein Rondo für Jazz-Quartett und Symphonie-Orchester. Dieses Werk er-

klang als Uraufführung und hatte viel Erfolg. Weiterhin hörte man Maxwell Davies' „Sonata“ für 17 Blasinstrumente, ein unmögliches Stück, das die meisten der Zuhörer vor den Kopf stieß, und Strawinskys „Ebony-Concerto“. — Das Leipziger Gewandhaus-Orchester unter seinem Leiter Franz Konwitschny gab in der Provinz zehn Konzerte und beendete seine Tournee mit einer Londoner Aufführung. Nach einem langen und ziemlich uninteressanten Werk von Mendelssohn, der Symphonie Nr. 9 in c-Moll, die er im Alter von 14 Jahren geschrieben hatte, spielte Julius Katichen recht furios das zweite Klavierkonzert von Brahms. Der Abend endete mit einer etwas schwerfälligen Wiedergabe der „Eroica“. — Wenige Tage zuvor hatte man Rudolf Firkusny und das Philharmonia Orchestra unter Leon Barzin in einer recht individuellen Wiedergabe von Brahms' erstem Klavierkonzert gehört. Im Recital Room gastierte Hans Richter-Haaser, der sämtliche Klaviersonaten Beethovens in fünf Konzerten spielte. Der vielversprechende junge kanadische Sänger Donald Bell, Emmy Loose und Murray Dickie gaben Liederabende. Oda Slobodskaya veranstaltete einen ihrer kostbaren Abende mit russischen Liedern. Harold Rosenthal

Jugoslawien: Oper und Konzert Zagreb

Hier endete die Opernspielzeit mit einer überzeugenden Neueinstudierung von „Fidelio“ unter Milan Horvats musikalischer Leitung mit Branka Stilinović und Josip Gostić in den Hauptpartien. Es folgte das Prokofieff-Ballett „Aschenbrödel“ unter Boris Papandopulo, die choreographische Leitung hatten Pino und Pia Mlakar inne. Die Philharmoniker beendeten ihre 40. Saison. Als eine der letzten Novitäten erschien eine achtsätzige Suite von Boris Papandopulo. Es handelt sich um ein ausgezeichnetes Werk des fruchtbaren kroatischen Komponisten, der eindrücklich bewies, daß man sehr gut moderne und zugleich einfallsreiche Musik schreiben kann. Papandopulo bedient sich in seiner Suite der „istrianischen Tonleiter“. Die Ausführenden waren die Philharmoniker unter der bewährten Führung von Milan Horvat und die intelligente, musikalische und hochbegabte Opernsängerin Jana Puleva, die den im istrianischen Dialekt verfaßten Text von Drago Gervais sehr fein pointierte.

In Belgrad fand in einem der letzten Philharmonie-Konzerte eine Uraufführung statt, und zwar die der Kantate „Goran“ von Krešimir Baranović, dem Chef der Belgrader Philharmoniker. Gesetzt

ist das Werk für Orchester, Chor, zwei Sänger und einen Sprecher: der Text ist den Gedichten Ivan Goran Kovačićs entnommen. In einem mäßig modernen Stil schuf Baranović ein eindrucksvolles Werk, dessen beste Eigenschaft wohl die stimmungsvolle Untermalung der inhaltvollen Dichtung ist. Ferner erklang ein Werk von Vojislav Vučković, „Der Sturmbote“, ein symphonisches Gedicht, das unter Mladen Jagušt eine solide Aufführung erlebte.

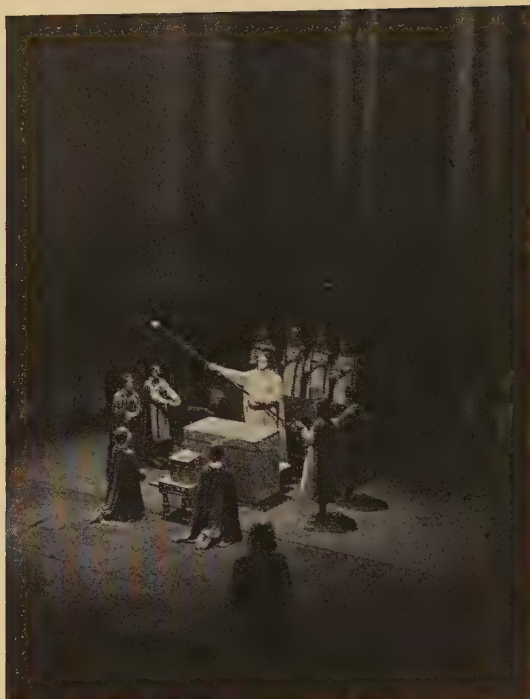
Während die Belgrader Oper in Wiesbaden und Lausanne gastierte, gab es einige Austauschgastspiele, die sich sehr gut bewährten. Ein Ensemble der Sarajewo- und Rijeka-Oper besuchte Zagreb; die Zagreber erschienen in Sarajewo, die mazedonische Oper aus Skopje war in Belgrad zu Gast, und die Oper aus Novisad gab in Serbien 25 Vorstellungen und 10 konzertante Opernaufführungen. Die Zagreber Philharmoniker besuchten die Provinz Slavonien. Die Slowenische Philharmonie spielte in Klagenfurt. In der südserbischen Stadt Peć gab es ein Festival der Amateurchorchester, die in entlegenen Provinzortschaften für ein reges Musikleben sorgen. Milan Graf

Italien: Von der Scala

Mailand

Am „Tage der Nationen“ fand eine Galavorstellung von Verdis „Aida“ statt: eine Inszenierung, die zu den großen Scala-Erlebnissen gehört. Birgit Nilssons Stimme freilich ist keine Verdi-Stimme im eigentlichen Sinn. Dennoch wirkte ihre Aida hervorragend in Ausdruck und Spiel und entsprach dem großen Können dieser Sängerin. In letzter Minute hatte Mario del Monaco abgesagt. Er wurde durch Pier Miranda Ferraro ersetzt. Die Amneris sang in vollendetem Stil Gioletta Simionato. Nicht ganz überzeugend war die Leistung des Dirigenten Nino Sanzogno, um so großartiger Einzelleistungen des herrlichen Orchesters.

Der Dirigent Gianandrea Gavazzeni, der Bühnen- und Kostümbildner Nicola Benois und die Regie von Margherita Wallmann bilden das tragende Fundament der klassisch zu nennenden Aufführung von Verdis „Maskenball“, welche auch in dieser Saison wieder triumphal das Publikum hinriß. Auch hier sagte in letzter Minute Giuseppe di Stefano ab. Für ihn sprang Gianni Poggi ein. Antonietta Stella war eine brillante Amelia und Fedora Barbieri eine charakteristische Ulrica. Der warme, voluminöse Bariton von Ettore Bastianini gab dem Renato das große Relief und die schwingende Resonanz.



Wagners „Parsifal“ in Mailand · Foto: Piccagliani

In der Piccola Scala wurde unter der Stabführung von Bruno Bartoletti „Der verliebte Bruder“ zu einer exquisiten musikalischen Erneuerung einer weniger bekannten, aber sehr wertvollen Oper von Giovanni Pergolesi. Renato Parodi hat die etwas dürftige Instrumentation revidiert. Gennarantonio Federigo ist der Textverfasser der reizenden kleinen Episode. Ascanio verliebt sich in zwei Schwestern; große Verwirrung, die sich löst, als sich Ascanio als der leibliche Bruder der Schönen entpuppt; dies nach vielen amüsanten Verwechslungen und Aufregungen, deren Reiz in der Komposition eleganten und graziösen Ausdruck findet. Terzette, Quintette, hervorragend geführte Rezitative, sizilianische und neapolitanische Canzonen verweben sich zu einer blühenden Partitur. Der Komponist, dessen 250. Wiederkehr seines Geburtstages in dieses Jahr fällt, war wenig mehr als zwanzig Jahre alt, als er dies kleine Meisterwerk komponierte.

Von Hector Berlioz erlebte ferner die schwierig zu realisierende Oper „Die Trojanerinnen“ ihre sehr interessante Premiere. Die notwendigen Kürzungen der voluminösen Partitur nahm der Dirigent Rafael Kubelik selbst vor. Er drang tief in die

Kenntnis dieser komplizierten, stellenweise hinreißenden Musik ein. Nicola Benois, Margherita Wallmann und der Chormeister Mola standen ihm zur Seite, um mit einer glänzenden Inszenierung seine musikalische Fassung zur theatergerechten Wirkung zu erheben. Ein blendendes Stimmterzett, die Amerikanerin Nell Rankin als Cassandra, Giulietta Simionato als Dido und Mario del Monaco als Aeneas überstrahlten die ausgezeichnet besetzten kleineren, aber sehr anspruchsvollen Partien.

Die Scala bemüht sich, im „Parsifal“ zwischen den Inszenierungsvorschriften Richard Wagners und dem Inszenierungsstil im heutigen Bayreuth eine Synthese zu finden. Nicola Benois ist ein so erfahrener Bühnenbildner, daß er auch hier Beachtliches erreichte. Aber die vollgültige Lösung dieser schweren und einigermaßen verwirrt gewordenen Aufgabe ist es noch nicht. Gustav Neidlinger war ein ergreifender Amfortas, Boris Christoff ein stimmungsgewaltiger inniger Gurnemanz. Sandor Konya hat die jugendschöne Gestalt und die große, strahlende Stimme für die Gestaltung des Parsifal. Rita Gorr sang die Kundry, Silvio Maionica den Titurel und Georg Stern den Klingsor.

Verdis „Maskenball“ in Mailand
Fedora Barbieri · Antonietta Stella

Foto: Piccagliani



André Cluytens brachte seine Bayreuther Musikerfahrung und der Regisseur Frank de Quells eine vertiefte und andächtige Kenntnis des Werkes mit, um eine würdige und großangelegte Aufführung zu gewährleisten.

I. D. Ungerer

Argentinien: Tanztheater Colón

Buenos Aires

Da das Stadtparlament von Buenos Aires die lebenswichtigste Arterie seines Operntheaters erst spät im Jahr mit finanziellen Bluttransfusionen auffrischt und jede Vorausplanung strikt ablehnt, so verschärft sich jedesmal das kaum noch lösbare Problem, Sänger, Dirigenten und Regisseure aus aller Welt zusammenzutelegraphieren und sie nötigenfalls von früheren Verträgen loszukaufen, was keineswegs zur Verminderung der Betriebskosten beiträgt. Der städtische Kultursekretär A. A. Cocca und der Direktor des Teatro Colón, J. P. Montero, besitzen die nötige Seiltänzer-geschicklichkeit und lösten so die Schwierigkeiten, indem man anlässlich der 150. Jahresfeier Argentiniens ein besonderes Niveau von Stimm- und Ballettglanz erwartete. Man kam auf den rettenden Gedanken, die Spielzeit mit einem Doppelgastspiel

berühmter Tänzer zu beginnen und die Oper erst später zu eröffnen. Das „Ballett des Marquis Cuevas“ und das „London-Festivalballet“ tanzten bei Phantasiepreisen vor ausverkauften Häusern. Unter der eisernen Disziplin der Veteranin Bronislava Nijinska pflegt die Cuevas-Gruppe sowohl das Überkommene und fast unmöglich Gewordene mit demselben Elan als auch das Zeitgemäße. Dem konventionellen Geschmack opferte man mit Gazeröckchen, aber auch mit Geschmack und Virtuosität im „Pas de Quatre“, einer einfallslosen Szene zur Erinnerung an vier große Tänzerinnen des 19. Jahrhunderts, oder man bügelte Adams untragbar gewordene „Giselle“ auf. Daneben standen kühne Neugestaltungen: „Die Lichtfalle“, Musik von Jean Michel Damase. Der nordamerikanische Choreograph John Taras führt in den brasilianischen Urwald, wo entlaufene Sträflinge Edelschmetterlinge mit tragischem Ausgang für ein emotionierend tanzendes Schmetterlingspaar fangen: stupende Dynamik, fesselnde Gruppenbildung, rasante Kontraste zwischen „Schwer“ und „Leicht“, Realismus und Surrealismus in magischem Licht und dramatischer Steigerung. Zu kitschigem Geschehen wird Tschairowskys

sechste Sinfonie von Dimitri Parlic mißbraucht, aber zwei faszinierende Persönlichkeiten: die sensible und passionierte Nina Vyrouba und der athletisch-vulkanische Serge Golovine überstrahlen vor dem Bühnenbild von George Wakhevitch das Peinliche des Inhalts. Bachs sechstes Brandenburgisches Konzert diente der Französin Janine Charrat als Anlaß einer logischen Entfaltung abstrakter Figurationen. Katschaturians „Gayane“ inspirierte George Skibine zu einem kaukasischen Ballett. „Fliegende“ Männer kämpfen; ein Gefangener wirbt um eine kriegerische Frau: Rosella Hightower, eine der vielseitigsten Begabungen des modernen Tanzes. Das „Triptychon“, Choreographie von Edward Caton, nach d'Indys „Bergsymphonie“ war dagegen bei aller Noblesse eher eine Revue eleganter Kostüme als eine Wiederauferstehung hellenischer Schönheit. Sehr stark wirkt die expressionistische Stilisierung der „Corrida“ Anton Dollins, des künstlerischen Leiters des Cuevas-Balletts, nach einer Instrumentalfassung der „spanischen“ Sonaten Domenico Scarlattis, mit Beatriz Consuelo und Nicholas Polajenko, ebenso das surrealistische Ballett „Annabel Lee“ von Skibine nach E. A. Poe.

Das „London Festival Ballet“ elektrisierte das aus 64 ausländischen Abordnungen, Diplomaten, Politikern und Militärs bestehende hyperlegante Publikum des Teatro Colón am 150. Nationalfeiertag Argentiniens mit seinen „Etuden“, einer virtuosens Tanzarstellung der alten, braven Klavieretuden Czernys, die in einer prachtvollen Instrumentierung des Dänen Knudåge Risager dem geistvollen Choreographen R. Harald Lander den Anlaß boten, sich aus einer trivialen Übungsstunde am schwedischen Barren zu plastisch verdeutlichten Empfindungen aufzuschwingen und sie in fessellos stürmende Rhythmen, bukolische Idyllen, in statisch-edle oder schmetterlinghaft flüchtige Impulse umzusetzen. Auf ganz anderem Boden wuchs die Tanztragödie „Das verhexte Kind“ von Jacques Carter nach einfallsreicher Musik von L. Salzedo mit der bezaubernden Anita Landa: als ein mythischen Mächten verfallenes Kind der Berge vor großartigen Dekorationen von Norman Mac Dowell. Dazu kam sarkastischer Humor, weniger glücklich in der Tanz-Studie nach der billigen „Sinfonie 5^{1/2}“ des Nordamerikaners Don Gillis als im „London Morning“ von Jack Carter, der mimische Details aus Londons Straßenleben unterstrich.

Es tanzte ferner das Ballett des Teatro Colón die „Konzertanten Variationen“ des argentinischen

Komponisten Alberto E. Ginastera in einer Ballettfassung von John Taras, die bereits in New York gezeigt wurde: ein Mann mit 12 Partnerinnen, die den 12 Teilen der Partitur entsprechen. Das Thema, erst romantisch-sehnsuchtsvoll, dann schwärmerisch, inspirierte zu spannenden Gegensätzen, die von José Neglia, Esmeralda Acoglia und Olga Ferri, Argentinians bester Tänzerin, glänzend interpretiert wurde.

Im Konzertleben verzeichnete man zwei Uraufführungen. Washington Castro, Leiter des Sinfonieorchesters der Provinz Santa Fe, der jüngste der drei komponierenden Brüder dieses Namens, dirigierte mit dem Orchester von Radio Nacional seine „Kommentare zur Leidensgeschichte Jesu“ für Orchester und einen Sprecher. Sie sind expressionistisch orientiert und wurden unter Einfluß von Hindemiths Klangbild geformt. Eine groß angelegte Fuge und zum Schluß hochromantische Flageoletts mit Bläserakkorden drücken indessen nichts Persönliches aus. Radio Nacional verlieh den Komponistenpreis an den aus Odessa stammenden Jacopo Ficher für seine 50 Minuten dauernde viersätzigige „Epopeya de Mayo“ („Mai-Epos“). Glänzend konstruiert, effektivvoll instrumentiert, man kann sagen überinstrumentiert, berauscht sich der Autor an einer übernationalen Tonsprache zerquälter Dissonanzen und läßt Prokofieff und Schostakowitsch durchschimmern, ohne sein Ziel zu erreichen: die Freiheitsbewegung Argentiniers darzustellen.

Die Opernspielzeit des Teatro Colón, diesmal ohne improvisatorische Capricen genau festgelegt, bringt nur eine Neuheit: „Proserpina und der Fremdling“ von dem Argentinier José Castro, 1954 in Mailand preisgekrönt und in der Scala uraufgeführt, aber in Argentinien noch unbekannt. Starbesetzungen von Verdis „Maskenball“, „La Traviata“, „Macht des Schicksals“, Ponchiellis „La Gioconda“, Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“, Giordanos „Andrea Chenier“ und in der deutschen Oper unter Ferdinand Leitner Mozarts „Così fan tutte“ mit Leopold Simoneau sowie Wagners „Tannhäuser“ und „Walküre“. Sänger von Format: Marta Mödl, Gré Brouwenstijn, Grace Hoffmann, Hans Hotter, Hans Beirer, Eberhard Wächter, Otto von Rohr sowie die Regisseure Erhardt und Pöttgen sind gewonnen. Es folgt eine argentinische Besetzung von „Hoffmanns Erzählungen“. Das Chilenische Staatsballett tanzt Orffs „Carmina burana“. Ein Reigen von internationalen Dirigenten und Solisten übernimmt das Konzertrepertoire.

Johannes Franze

MUSICA-UMSCHAU

Vom absoluten Gehör

Mit dem absoluten Gehör oder, besser gesagt, Tonbewußtsein hat es seine eigene Bewandnis. Nicht jedem hat Mutter Natur diese Gabe verliehen, die bekanntlich angeboren ist; entwickeln läßt sie sich dagegen kaum. So mancher große Musiker, ja selbst das Genie, kommt oftmals ohne sie auf die Welt, ohne daß es ihm etwas verschläge. Doch pflegt von anderen viel beneidet zu werden, wer nun einmal das absolute Gehör besitzt. Gewöhnlich legt er sich selbst darüber gar keine Rechenschaft ab — so lange nämlich, bis er eines Tages fast zufällig gewahr wird, daß sich ihm beim Anhören von Musik unwillkürlich eine eigenartige Vorstellungswelt auftut: nicht nur vernimmt er, was gespielt wird, sondern sieht es gleichzeitig auch vor sich. Vor seinem geistigen Auge verwandelt sich das Hörbild plötzlich in Noten, oder aber — ist er mit dessen Instrument vertraut — in den Spieler, der die eben erklingenden Töne etwa auf dem Klavier anschlägt. Blitzschnell geschieht das, auch mögen es mitunter (oder stets) beide Vorstellungen zugleich sein, die sich dem Hörenden unbewußt aufdrängen. Ihm erscheint es selbstverständlich, neben der Melodie auch die harmonische Entwicklung innerhalb eines Tonstücks jederzeit verfolgen zu können, soweit sie nicht allzu kompliziert wird. Rascher als anderen ermöglicht ihm das absolute Tonbewußtsein auch Einblicke in den formalen Aufbau etwa einer Sonate oder symphonischen Schöpfung.

Eine Beobachtung haben freilich im Laufe der letzten Jahrzehnte viele gemacht, die ihres absoluten Gehörs nur allzu sicher zu sein glaubten: es läßt zwar mit der Zeit keineswegs nach — wohl aber „verschiebt“ es sich. Und zwar deswegen, weil unsere Normalstimmung bekanntlich keineswegs stehengeblieben ist, sondern immer weiter ansteigt. Seitdem die leidige Entwicklung eingesetzt hat, daß der Kammerton mehr und mehr angehoben wird, müßte sich auch das Ohr des „absolut Hörenden“ darauf einstellen. Das jedoch tut es nur sehr langsam, sozusagen widerwillig. Musik, die im Rundfunk erklingt oder gar von Schallplatten, deren Umdrehung im Gegensatz zur seinerzeitigen Aufnahme ein wenig rascher erfolgt: sie bereitet oft demjenigen Pein, der im Bewußtsein der „richtigen“ Tonart nun alles um nahezu einen Halbton höher zu hören glaubt, als es geschrieben wurde. Unerträglich dünkt es ihm, daß

dann beispielsweise das „Meistersinger“-Vorspiel in Cis-Dur erklingt oder Mozarts g-Moll-Symphonie in — ja, sagen wir ruhig: as- oder gis-Moll. Und wenn er noch dazu dem Charakter der Tonarten mancherlei abzugewinnen weiß, dann, aber nur dann, mag er das absolute Tonbewußtsein sogar bisweilen als Danaergeschenk empfinden und seinerseits diejenigen beneiden, denen es verwehrt blieb.

Jürgen Völckers

IN MEMORIAM

Erich Kleiber

Zum Gedenken an seinen 70. Geburtstag

„Erich Kleibers Laufbahn ist noch nicht abgeschlossen, seine Entwicklung nebelhaft“, so schrieb im Jahre 1925 der Berliner Musikkritiker Adolf Weissmann, „ob dieser chaotische Mensch in seinem beispielloso raschen Aufstieg zur Vollendung gelangt, ist ungewiß.“ Und wirklich, der Aufstieg des am 5. August in Wien geborenen und in Prag trefflich durchgebildeten Künstlers war außerordentlich rasch vor sich gegangen: als der Drei- und dreißigjährige 1923 als Generalmusikdirektor an die Berliner Staatsoper berufen wurde, lag hinter ihm bereits ein beträchtlicher Weg, der über so anerkannte Theaterorte wie Darmstadt, Elberfeld-Barmen, Düsseldorf und Mannheim geführt hatte. Der Wagemut, mit dem er sogleich für das Neue, Ungewohnte eintrat, die Folgerichtigkeit, mit der er am Pulte seine eigene Linie durchzusetzen wußte, waren von vornherein staunenswert: seine ersten Taten in dieser Richtung waren — schon 1924 — die Uraufführung von Ernst Kreneks dramatischer Kantate „Zwingburg“ und die Einstudierung von Janáček's „Jenufa“, die erst eigentlich den Blick für die unnachahmlichen Qualitäten des mährischen Meisters freigemacht hat. Zwei weitere Abende unter Kleibers Direktion, von denen auch heute noch rühmend die Rede geht, seien als exemplarische Gipfelpunkte wenigstens erwähnt: die Uraufführungen von Alban Bergs „Wozzeck“ (1925) und von Darius Milhauds „Christoph Kolumbus“ (1930); aber auch anderen Männern und Werken der damaligen Moderne (Schreker, Strawinsky, Rathaus) hat er als künstlerischer Mittler hingebungsvoll gedient. Trotzdem betrieb er seinem Publikum gegenüber keine Schocktherapie; oft und gern dirigierte er Verdi, Wagner, Richard Strauss und mancherlei

anderes aus dem laufenden Repertoire. Von den Romantikern waren ihm Weber und Schubert sehr nahe; und auch zu Beethovens „Fidelio“ ist er immer wieder zurückgekehrt. Alles Mozartische (einschließlich des „Rosenkavalier“) entsprach seinem Wesen; und für Rossinis „Barbier“ wie für Lortzings „Wildschütz“ war er sich keineswegs zu schade. Opern wie Wagners „Liebesverbot“, Verdis „Rigoletto“, Schillings' „Pfeifertag“ oder Rezniceks „Donna Diana“ fanden in ihm einen sehr liebevollen Deuter; und wer jemals das Glück hatte, Operetten von Johann Strauß unter seiner Stabführung zu hören, wird dies kaum vergessen können. Von seinen Lieblingsopern, die er immer wieder neu interpretierte und die so allmählich gleichsam zu Leitbildern seines Lebens wurden, sind uns wenigstens drei — „Figaro“, „Freischütz“ und „Rosenkavalier“ — in Dokumentar-Aufnahmen erhalten geblieben. — Einen ähnlichen Kurs verfolgte er in seinen Sinfoniekonzerten mit der Staatskapelle, in denen er Klassisches und Zeitgenössisches klug zu mischen verstand und gern auch auf ausgesprochene Seltenheiten der Vor-klassik zurückgriff.

Daß Kleiber nicht bloß — wie es zunächst schien und ihm zum Vorwurf gemacht wurde — Willensmensch und Diktator des Taktstocks war, sondern zudem ein Musiker mit Herz und aus Leidenschaft, konnte auf die Dauer nicht verborgen bleiben; und so wuchsen ihm stetig neue Anhänger zu. Aber das Deutschland nach 1933 begann bald ihn seelisch zu bedrücken; deshalb kündigte er Ende 1934 sein Amt und verließ 1935 die Heimat, indem er die Freiheit, damit zugleich aber eine ungewisse Zukunft wählte. Da bot ihm Südamerika (wohin er gastweise bereits 1926 gekommen war) Zuflucht und ein reiches Betätigungsfeld: vor allem Argentinien und die Stadt Buenos Aires, wo er nun seinen Hauptwohnsitz nahm. Hier schuf er sich binnen kurzem eine Position, die seiner früheren in Berlin nahezu gleichkam: weil sie nicht nur die deutsche Opernsaison am Teatro Colón, sondern weitgehend auch den Bereich des Konzerts umspannte. In diesem Lande aber mußte erst noch, und zwar schon vom Programm her, ein solides Fundament errichtet werden, und so träten denn jetzt die erzieherischen Funktionen des Dirigenten stärker in den Vordergrund als je zuvor. Kleiber fühlte sich wohl in Südamerika und seit 1943 in Havanna auf Kuba; trotzdem zog es ihn nach Kriegsende zurück in das alte Europa, wohin er erstmalig im Februar 1948 kam. Die Musikzentren aller Länder rissen sich jetzt förmlich um seine

Anwesenheit, zwischen den denkbar besten Angeboten hatte er die Wahl; aber so sehr es ihn auch lockte, sich wieder fester an ein Kunstinstitut zu binden, das Schicksal hatte es nicht vor, ihn so schnell aus der Rolle des prominenten Gastkapellmeisters zu entlassen, als den ihn die Welt kannte und schätzte. Mitten aus Plänen und Entwürfen heraus, fielte ihn in seinem Züricher Hotelzimmer der Tod, der wohl doch als Freund kam: dies merkwürdigerweise an Mozarts Geburtstag im Mozart-Gedenkjahr 1956.

Uns aber, die wir von heute aus Rückschau halten, ist es gewiß, daß Kleiber, mag er als unpolitischer Mensch bisweilen geirrt haben, als Künstler zur Vollendung gelangt ist und die ihm aufgetragene Mission vorbildlich erfüllt hat. Die Spuren dessen, was er in jahrzehntelanger und ernster Arbeit gepflanzt hat, werden nicht so bald verwehen; hat er doch zeitlebens nach jener Maxime gehandelt, die nunmehr eine im Teatro Colón angebrachte Plakette für dauernd festhält: *„Routine und Improvisation sind die Todfeinde der Kunst.“*

Werner Bollert

BLICK IN DIE WELT

Operette in Amerika

Das Verschwinden dieser viel gelästerten Kunstform ist in Amerika weniger als in Europa zur Kenntnis genommen worden, da hier das sogenannte „Musical“ an ihre Stelle trat. Es ist ohne Zweifel ein Manko, daß seit Lehár, Kalman und Oskar Straus kein europäischer Komponist mit einer bemerkenswerten Operette in den Vordergrund gerückt ist, denn das Fehlen dieses melodienreichen Unterhaltungsmusik-Schatzes hat ein Vakuum geschaffen, das durch den populären Schlager nicht ausgefüllt werden kann. Es wäre vielleicht die Frage aufzuwerfen, ob es nicht lediglich Nostalgie ist, die uns die „Gräfin Mariza“, den „Grafen von Luxemburg“ vermissen läßt. Wer die Zeit nicht erlebt hat, in der eine neue Kalman-Operette oder ein neuer Lehár im Theater an der Wien uraufgeführt wurde, kann sich natürlich keinen Begriff davon machen, was es bedeutete. Amerika hatte seine eigenen Kalmans und Lehárs; sie hießen Victor Herbert, Sigmund Romberg und Rudolf Friml. Ihre Melodien gingen ins Ohr, aber die Anhänger der ungarischen Operettenschule machten ihnen trotzdem den Vorwurf, die Papierkörbe von Lehár und Kalman beraubt zu haben. Die Welt geht weiter, und der Operettenstil ändert sich. George Gershwin brachte die durchgreifenden

Veränderungen, die sich allmählich zum „Musical“ entwickelten, einer Gattung, die offenbar, wie der Name sagt, früher einmal etwas mit Musik zu tun gehabt haben muß. Wer einigermaßen „hörbare“ — im Sinne von angenehme — Musik von den Komponisten der heutigen „Musicals“ erwartet, dem steht eine bittere Enttäuschung bevor; die meisten bieten nicht eine einzige Nummer, die man beim Verlassen des Theaters summen könnte. Es scheint, als ob die Melodie verpönt wäre. So wie unsere Gegenwart alles Schöne und Gleichmäßige ablehnt, so dringt in die Unterhaltungsmusik Amerikas jene nervöse Unruhe, die sich vorwiegend durch Arrangements und Instrumentation ausdrücken muß, da ihr ein gesunder Einfall fehlt. Erfolg bzw. Mißerfolg werden von der Starbesetzung, von der Ausstattung, dem Aufwand der Produktion, von Tänzen und vielen andern Umständen bestimmt, bevor sie von Musik und Gesangstexten beeinflußt werden. Fraglos sind interessante „Musicals“ produziert worden, die auch musikalisch etwas Neues zu bieten hatten aber nur wenige haben bleibende Werte hinterlassen, die sich Jahrzehnte nach dem letzten Vorhang halten können. Die Musik hatte größtenteils die Funktion übernommen, die ihr einst im Film zugeordnet war: sie wurde zum dramatischen Element und negierte die Melodie. Sie fügt sich in das Bild einer Welt ein, die das Häßliche für stark und das Schöne für schwach hält. Daß sie vom Stil der alten Operette fortstrebt, ist selbstverständlich, denn selbst die leichte Muse will fortschrittlich sein — aber sie hat nichts zu bieten, was an die Stelle der verpönten Melodie gesetzt werden kann. Rhythmus? Gewiß! Aber Rhythmus ermüdet, weil er nicht im Entferntesten, wie die Melodie, variiert werden kann. Dramatische Schlagkraft? Ganz gewiß! Aber dann lebt die Musik nur für den Augenblick, den sie illustrieren soll und bedeutet nichts, wenn sie aus den sie umgebenden Umständen herausgenommen wird. Sie verliert ihr Eigenleben und wird zum Sklaven. Neues harmonisches Gepräge? Auch das will ich zugeben; aber gehört es hierher? Amerikas Unterhaltungsmusik hat sich schon immer die abenteuerlichsten harmonischen Klangfarben von der ernsten Musik ausgeborgt, wobei diese in der Erfindung niemals verankert waren, sondern erst in der vom Komponisten nicht verfaßten Instrumentation auftauchten. Nur wenige USA-Komponisten der leichten Muse können ihre „Gedanken“ zu Papier bringen, geschweige denn orchestrieren. Sie komponieren, in die Bandmaschine summend. Der Textautor leistet

einen kulturell weitaus höher stehenden Beitrag, obwohl sich auch in dieser Sparte Analphabeten finden, deren Rechtschreibung erst korrigiert und deren Grammatik verenglicht werden muß.

Als ich mich in New York einmal darüber beklagte, daß ein „Musical“ besonders unintelligent gewesen sei, gab man mir zur Antwort: „Was wollen Sie denn? Wissen Sie denn nicht, was Sie von einem Musical zu erwarten haben?“ Diese Antwort ist vielleicht eine Verallgemeinerung, aber ihr Grundgedanke ist korrekt: Amerikas Musicals sind Unterhaltung für die Massen, aufs Auge und nicht aufs Ohr abgestimmt und schon gar nicht auf den Verstand. Ihr Erfolg beschränkt sich auf den Broadway, auf reisende Truppen und Filmrechteverkauf. Weltumspannend wie einst die Wiener Operette sind sie nicht. Der neue — ich sage „neue,“ obwohl auch diese Konzeption schon 35 Jahre alt ist — Stil der hauptsächlich in Deutschland verfaßten musikalischen Komödie konnte sich in USA niemals durchringen, weil diese intelligenteren durch Integration von Musik, Text und Musik zur Einheit gewordene Theaterform nicht das breite Publikum in Amerika erfaßt. Ich sehne mich manchmal nach den Grafen und ihren Waschermädeln und nach dem unvermeidlichen Hans-Moser-Typ, der nur im dritten Akt auftauchte. So verlogen diese Figuren waren, sie halfen uns, dem Alltag zu entkommen. So sehr wir über „Kitsch“ schimpften, so sehr war doch diese unwirkliche Welt ein wirkliches Segment unseres Lebens, weil sie einen Zweck erfüllte: Entspannung und Musik. Das heutige Musical peitscht unsere Nerven auf. Es ist in Amerika erfolgreich, weil hier eine Generation aufgewachsen ist, die aufgepeitscht sein will, eine Generation, die im Film, Fernsehen und Theater jeden Tag einen Spiegel vorgehalten haben möchte. Wegen der eigenen Selbstbewunderung ist es den Theaterleuten des Broadway entweder noch nie zum Bewußtsein gekommen, daß sie von der Umwelt abgelehnt werden, oder es ist ihnen gleichgültig, was die Umwelt von ihnen denkt. Die einzige Hoffnung liegt in der Tatsache, daß es keine Entwicklungslinien in der Kunst gibt, sondern vorwiegend Entwicklungskreise, die eines Tages dorthin zurückführen, wo man begann, und es stilistisch ermöglichen, die guten Gedanken von einst im modernen Gewand neu zu beleben. Dazu gehört in erster Linie die Wiederbelebung der Musik im „Musical“. Wenn auch die Waschmaschine das Wiener Waschermädel ersetzt hat und aus dem Grafen ein stoppelhaariger „Beat-

nik" geworden ist, so bedeutet das nicht, daß es ewig so bleiben muß. Die Renaissance der Operette ist fällig!

Bert Reisfeld

Musikkultur in Südfrankreich

Der ausländische Musikliebhaber fragt sich, wie es die mitten im Krieg 1914/18 entstandene Kammermusik-Vereinigung in Marseille angestellt hat, bis auf den heutigen Tag nicht nur lebensfähig zu bleiben, sondern sich zu einer aus dem Kulturkreis der südfranzösischen Hauptstadt kaum mehr wegzudenkenden Einrichtung zu entwickeln. Der ortsfremde Musikfreund hat ja im allgemeinen Augen und Ohren nur für Paris und blickt meist etwas geringschätzig auf das musikalische Tun in der französischen Provinz. Wer aber, um nur ein Beispiel zu nennen, Marseille kennt und sich bemüht, die Zurückhaltung des Einheimischen gegenüber dem Außenstehenden zu durchbrechen, ist erstaunt über seine wertvollen Entdeckungen auf dem Gebiet der Kunst und nicht zuletzt der Musik.

Am Anfang, das war 1917, versammelten sich einige musikausübende Freunde eines Marseiller Arztes in dessen Hause zu Kammermusik. Sie verstanden es, zu diesen von einem Liebhaber-Streichquartett geführten Hauskonzerten namhafte Solisten zuzuziehen. Bald erwiesen sich die Räume des Gastgebers als zu eng für die Veranstaltungen. Sie wurden in den akustisch vorzüglichen Saal verlegt, in dem sie heute noch stattfinden. Damit waren diese Konzerte aus dem privaten Rahmen herausgehoben. Als der Kreis der Kammermusikfreunde sich immer mehr vergrößerte, wurde die Gründung der Kammermusik-Vereinigung beschlossen. Zwischen 1918 und 1939 zählte diese Gesellschaft siebenhundert Mitglieder. Von 1939 bis 1945 mußten die Konzerte unterbrochen werden. Die Zahl der Konzerte ist heute geringer, als in den Statuten vorgesehen, ihre Qualität dagegen steht unverändert auf hohem Niveau.

Marcelle Herrmann

ZUR ZEITCHRONIK

Das Silcher-Museum

Unmittelbar vor den Toren von Stuttgart liegt der kleine Weinort Schnait. Hier wurde Friedrich Silcher am 27. Juni 1789 geboren. Es ist ein Fleckchen Erde, das man wohl als einen Garten Gottes bezeichnen kann. Weinberge, Wiesen und Wald, eng geduckte Häuser und ein kleines Kirchlein — das Urbild schwäbischer Landschaft. Man muß einmal hinfahren, um dieses Remstal in seiner

ganzen Weite und Schönheit zu erleben. Da führt denn wohl der Weg unmittelbar in das Geburtshaus von Friedrich Silcher, das heute zu einem wirklich vorbildlichen Museum ausgestaltet worden ist.

Dicht neben der Kirche liegt es. Ein altes Schulhaus — doch heute eine würdige Gedenkstätte für den schwäbischen Meister des Volksliedes. Das Museum, vorbildlich vom Schwäbischen Sängerbund betreut, ist ein kleines Juwel. Nicht nur hinsichtlich der Pietät, mit der man die alten Räume zu einer sehenswerten Gedenkstätte gestaltet hat, sondern auch hinsichtlich der wertvollen Schätze an Bildern und Handschriften, die sie birgt. Auf mehrere Stockwerke verteilt, ist eine umfassende Sammlung von Silcher-Erinnerungen zusammengetragen worden, die wohl als einmalig zu bezeichnen ist. Über eine Ehrenhalle betritt man Geburtszimmer und Wohnräume, bewundert man alte Instrumente, studiert man zeitgenössische Porträts zur Persönlichkeit und Umwelt des Musikers. Überall klingt die bauerliche Abstammung Silchers durch. Natürlich fehlt es nicht an sichtbaren Zeichen, die aufs engste mit der Entwicklung des Männerchorwesens verknüpft sind. Begründete doch der spätere akademische Musikdirektor von Tübingen 1829 die dortige Liedertafel. Ein Jahrzehnt später leitete er den Oratorienverein. Diese geschichtliche Linie ist eigentlich auch in Dokumenten bis zur Gegenwart fortgeführt worden, denn das Silcher-Museum enthält hierzu wertvolle Zeugnisse sängerschaftlichen Lebens. Am zwingendsten freilich ist die Handschriftensammlung aufgebaut. Frei von Überladenheit wird hier in zahlreichen Vitrinen der künstlerische Nachlaß von Friedrich Silcher aufbewahrt. Man sieht zahlreiche Liederhandschriften, die längst zum Volkslied geworden sind; man entdeckt Chorstimmen und Partituren, Titelblätter von Klavierwerken, Erstdrucke, fremdsprachige Ausgaben. Kurzum: es dürfte wohl die vollständigste Sammlung sein, die von Friedrich Silcher existiert. So bedeutet ein Gang durch das Museum eine Begegnung mit einer Welt, die zwar längst versunken ist, aber dennoch in ihrer Wirksamkeit bis in die Gegenwart hereinstrahlt.

Nachdenklich verläßt man dieses Museum. Zweifellos ist Silcher der Hauptschöpfer von Volksliedmelodien gewesen, die noch heute im Bewußtsein weitester Kreise lebendig sind. Sie entstammen der Zeit der Romantik und des Biedermeier, einer Musikanschauung bürgerlich-romantischer Prägung. Daß später sich daraus vor

allen in der Musikpraxis ein Liedertafelstil entwickelte, der heute nur noch aus historischer Sicht verständlich ist, darf gewiß nicht Friedrich Silcher zur Last gelegt werden. Bei ihm, und gerade in diesem Silcher-Museum zu Schnait, ist noch alles echt, unverfälscht, überzeugend und wahrhaft in der Aussage der Zeit. Ein liebevolles Versenken in Silchers Werk kann vielleicht heute wieder stärkere Kräfte und Bindungen auslösen, als man auf den ersten Blick ahnt.

E. Dr.

Kalender der Festspiele

August

München: Opernfestspiele, 7. 8.—9. 9.
Luzern: Musikfestwochen, 13. 8.—7. 9.
Edinburg: Musikfestival, 21. 8.—10. 9.
Montreux: Musikfestival, 31. 8.—22. 9.

September

Besançon: Musikfest, 1.—11.
Venedig: Biennale, 12.—25.
Perugia: Sagra Musicale Umbra, 17. 9.—1. 10.
Berlin: Festwochen, 18. 9.—4. 10.
Leipzig: Musiktage, September

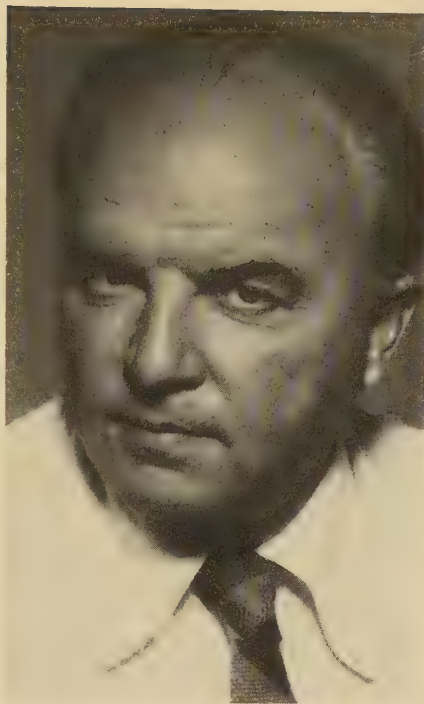
Oktober

Kassel: Musiktage, 7.—10.
Donaueschingen: Musiktage, 15.—16.
Stuttgart: Schütz-Fest, 27.—30.

PORTRÄTS

Ernst Krenek 60 Jahre

„Wenn ich mein bisheriges Lebenswerk betrachte, scheint es mir, daß ich im Wesentlichen von zwei Kräften bewegt werde, deren sichtbare Wirkungen einander häufig zu widerstreiten scheinen. Frühzeitig in meiner Laufbahn fühlte ich mich angezogen von der Idee reiner, kompromißloser Schöpfung, unabhängig von den Strömungen des Tages, ja vielfach diesen ausdrücklich entgegengesetzt. Gleichzeitig empfand ich jedoch immer wieder die Versuchung, praktische Resultate „in dieser Welt“ zu erzielen. Ich glaube, daß die Spuren dieser einigermaßen gegensätzlichen Tendenzen sowohl in der Gesamtsumme meines Werkes als auch in seinen Einzelzügen beachtet werden können. Ich kann nicht beurteilen, ob diese eigentümliche Kombination von Kräften meinem Werke objektiv schädlich war oder ob sie vielleicht gerade jene positiven Qualitäten erzeugt hat, die in ihm gefunden werden können. Wie dem immer sei, ich kann wohl verstehen, daß die augenscheinliche



Ernst Krenek

Buntheit meiner Produktion Beobachter, die an mehr eindeutige Phänomene gewöhnt waren, in Verwirrung gesetzt hat.“

Besser als es Krenek hier in seiner „Selbstdarstellung“ getan hat, könnte man Wesen und Weg dieses Komponisten kaum anleuchten. Durch sein Leben und Schaffen zieht sich jener Dualismus der Anschauungen, der dennoch „Zerrissenheit“ eines Musikers niemals erweisen könnte. Genausogut, wie man bei Strawinsky die geistige Einheit seines Stils begründen kann, ist es bei Krenek möglich, den gemeinsamen Nenner aller seiner Wandlungen festzustellen. Krenek sucht das Neue. Er sucht nicht aus Sensationslust, sondern mit schöpferischer Neugierde. Er ist hellhörig, aufgeschlossen und zur Assimilation fähig. Er ist zugleich ein kritischer Individualist und ein bezwingender Idealist. Er liebt es, gegen den Strom zu schwimmen, er sucht die Reibungen, um nie zu rosten. Er greift mit wachem Sinn wie Geist und zuverlässigem Lot auf, was sozusagen auf der Hand liegt und doch so selten aufgetischt wird. Konventionen verabscheut er, aber niemals wird er revolutionär um des

Widerspruchs willen. Immer spürt man zwischen seinen Noten und Zeilen den Ruf: *„Lebt und musiziert doch nicht so in den Alltag des Geistigen hinein, denkt zuerst einmal nach.“* Wer eine solche Haltung als intellektuell abtut, weiß nicht, was Musik eigentlich ist.

Es ist charakteristisch für den Musiker Krenek, daß er in jungen Jahren — als geistig erstaunlich unabhängiger Schüler Schrekers — absolute Musik sehr formstrenger, stark abstrahierender Art schrieb. Der am 23. August 1900 zu Wien geborene Krenek lernte von 1920 ab, nachdem er vier Jahre auf der Wiener Staatsakademie für Musik studiert hatte, in Berlin. Hier wurde die Bekanntschaft mit Busoni und Scherchen, Erdmann und Schnabel wesentlich für den jungen Komponisten, Dirigenten und Pianisten. Als Assistent Paul Bekkers kam Krenek 1925 nach Kassel, wo er Bühnenmusikern und Aufsätze schrieb. Seine schriftstellerische Neigung, die von einer wichtigen Freundschaft mit Karl Kraus stark beeinflusst wurde, hat ihn bis heute immer wieder zu oft überraschend wohlformulierten und gescheiterten Äußerungen geführt, die wir nicht mehr missen möchten. Der Kontakt mit der Bühne in Kassel änderte Kreneks Ansichten, er wandte sich einer gleichsam gegenständlichen Kompositionsart zu. Das Ergebnis war die Jazz-Oper *„Jonny spielt auf“*, die ein — auch finanziell — großer Erfolg wurde. *„Ich bin sicher, daß dieser Erfolg hauptsächlich auf einem großen Mißverständnis beruhte“*, schrieb Krenek hierzu, *„ich war weder von der rhythmisch versteiften Atonalität noch von dem halbprimitiven Jazz befriedigt und 1928 kehrte ich zum frühen romantischen Sprachschatz Schuberts zurück.“* Das *„Österreichische Tagebuch“* gibt hiervon Zeugnis. *„Dann trat eine andere Wendung ein: durch Konzentration, Verdichtung und Umdeutung des Schubert-Stils kam ich direkt zu Schönbergs Zwölftontechnik.“*

Unabhängig von dieser neuen Hinwendung zu abstrakten Formulierungen schrieb er weiterhin Werke für die Bühne. *„Das Leben des Orest“* und *„Karl V.“* sind die wichtigsten Beispiele dieser Gattung, denen 1955 in *„Pallas Athene weint“* ein weiterer Akzent hinzugegeben wurde. Auf fast allen anderen Gebieten der Musik hat sich Krenek, der 1938 von Wien aus in die USA emigrierte und dort pädagogisch tätig wurde, schöpferisch mit neuen Problemen auseinandergesetzt. Der ungemein fleißige Musiker hat eine Fülle an symphonischen, kammermusikalischen und vokalen Werken geschaffen. Die Spanne reicht von recht bedeutsamen,

viel zu wenig gespielten Streichquartetten bis zu einer esoterischen A-cappella-Komposition *„Lamentatio Jeremiae Prophetae“*, die sechzehn Jahre nach ihrer Entstehung (im Jahre 1942) in einer denkwürdigen Aufführung zu Kassel bekannt wurde und den tief religiösen und geprägt geistigen, den weder sinnlosen noch sinnlos schreibenden Musiker Krenek vorstellte. Versuche mit elektronischer Musik stehen neben Experimenten mit serieller Struktur-Musik. Zeitweilige Beschäftigungen mit mittelalterlicher Musik von Ockeghem bis Monteverdi schlugen sich in einigen anderen Kompositionen nieder. Die Lebendigkeit und Wendigkeit dieses erfreulich oft in Europa gastierenden oder reisenden Musikers läßt in der herrlich inkonsequenten, also niemals stur-schematischen Art Kreneks gewiß noch Überraschungen erwarten. Von der Klugheit und dem Humor dieses großartig junggebliebenen Menschen darf man sich noch manches bedeutende Werk erhoffen, das *„für den Menschen Zeugnis ablegen“* kann, wie Krenek es als Ziel seiner Arbeit wohl immer vorschwebte. *Wolf-Eberhard von Lewinski*

Erich Doflein 60 Jahre

Als im wagnergeweihten Bayreuth 1949 die Tagungen des „Instituts für Neue Musik und Musikerziehung“ in Gang kamen, gehörte Erich Doflein zu den entscheidenden Initiatoren, da er zu den brennenden Problemen zeitgenössischen Schaffens stets Instruktives zu sagen hatte, vom Katheder wie im lebhaften Meinungsstreit der Diskussionen. Es ist eine ehrende Feststellung, wenn zu seinem 60. Geburtstag am 7. August seine ungeteilte Hingabe an musikbeflissene Jugend gerühmt wird, an die akademische, die er als Professor der Freiburger Musikhochschule unterweist, und die von Privatmusiklehrern unterrichtet, die in einem nach seinen methodischen Anregungen aufgebauten „Geigenschulwerk“ die Ergebnisse seines gründlichen Nachsinnens über fundamentale Prinzipien der Ausbildung und Entwicklung verspürt.

Das beharrliche, scharfsinnige Eindringen in Problemzusammenhänge, das Aufspüren der schöpferischen Impulse einer so markanten Persönlichkeit wie der Béla Bartóks, dem Doflein mancherlei Studien widmete, die Betonung einer lebendigen, unmusealen Beschäftigung mit Musik in der Musikpädagogik sind auszeichnende Merkmale seines Wirkens. In München geboren, studierte er in Breslau, dann in seiner Vaterstadt bei Kaminski Komposition und schließlich in

Günter Bialas (l.)
und Erich Doflein (r.) im Gespräch
Foto: Koster



Freiburg Musikwissenschaft bei Gurlitt. 1924 promovierte er mit einer (noch unpublizierten) Dissertation „Über Gestalt und Stil in der Musik“. Früh schon kam er mit seinem zur Wahlheimat gewordenen Freiburg in Fühlung. Noch ahnte er bei der Gründung eines „Musikseminars“ nicht, wie entscheidend dessen Entwicklung in die Breite gehen sollte, eine zielbewußt aufgegriffene Lehr-tätigkeit, der sich Julius Weismann als Komponist zugesellte. Hiermit waren die Fundamente der Städtischen Musikschule gelegt worden, die später zur Staatlichen Musikhochschule erhoben wurde, wo Erich Doflein heute als Professor wirkt. Das vielbenutzte, 1940 mit seiner Gattin Elma Doflein veröffentlichte „Geigenschulwerk“ verbindet altbewährtes mit neuem Musiziergut und dient so dem Prinzip der Aktualisierung der heutigen Musikerziehung. Eine lange Reihe fachlicher Publikationen und Neuherausgaben bildet den stolzen Ertrag eines konsequenten Wirkens.

Gottfried Schweizer

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Probleme moderner Musikpädagogik

Die Neue Musik ist mit ihrem immer noch gespannten Verhältnis zum Hörer weitgehend ein Problem der neuen Musikerziehung. Überall dort, wo man es versteht, jungen oder junggebliebenen Menschen das Wesen oder Wollen der Neuen Musik nahezubringen und als eine Selbstverständlichkeit vorzustellen, ja die Einheit von gestern und heute, Tradition und Gegenwart zu dokumen-

tieren, wird das neue Stück zumindest akzeptiert, oft sogar bereitwillig aufgenommen, ja als erlebnisreich bezeichnet. Nun hat es sich erwiesen und bestätigt sich leider täglich noch neu, daß zu solcher Hinführung nicht einmal die Pädagogen immer fähig sind. Wo sie den Zugang zur gegenwärtigen Kunst nicht ermöglichen, ja — vielleicht aus privatem Unbehagen — sogar verstellen, kann man kein Interesse für das Neue erwarten. Aus diesem Grunde bleibt die Arbeit des für diese Fragen zentralen Instituts, das den langen Namen „Institut für Neue Musik und Musikerziehung“ leider immer noch nicht in den richtigeren und besseren „Institut für Neue Musikerziehung“ änderte, weiterhin nicht nur wichtig, sondern von entscheidender Bedeutung. Da es in den letzten Jahren in steigendem Maße gelungen ist, die Grundlinie von einer modernen Wald- und Wiesen-Pädagogik freizuhalten, dafür einen wissenschaftlichen Akzent hinzuzugeben und die Arbeit zu konzentrieren, ist jene Bedeutung auch berechtigt. Die Darmstädter Tagung bestätigte das hohe Niveau, das auf einigen Gebieten vorerst noch angestrebt, auf anderen immer mehr realisiert wird.

Grundlage war auch in diesem Jahre die Fülle der Fachkurse. Auf interpretatorischem Gebiet, daneben in Arbeitskreisen für evangelische und katholische Kirchenmusik, ferner in seminaristischen Abteilungen mit aktuellen Fragestellungen, bot man oft wertvolle Hinweise oder Anregungen. Edith Picht-Axenfeld (Klavier), Wolfgang Marschner (Violine), Sibylle Fuchs (Gesang), Richard

Klemm (Violoncello), Gustav Scheck (Flöte), Michael Schneider und J. F. Doppelbauer (Orgel), Rüdiger (Stimmbildung), Träder (Chorleitung) und Rolf Agop (Dirigieren) leiteten die wichtigsten Kurse. Dr. Hucke stand der Arbeit des katholischen, Dr. Müller der des evangelischen Kirchenmusik-Seminars vor.

Ausschlaggebende Ergänzung zu den theoretischen Teilen der Tagung war eine Reihe von Konzerten, die teilweise als Besonderheiten zählen müssen. So die Studiokonzerte mit zeitgenössischer Chormusik für Laienhöre, vom vorzüglichen Niedersächsischen Singkreis unter Willi Träder ausgeführt, wobei Lieder von Pepping und Bornefeld neben Hindemiths englischen Stücken am besten gefielen. Auch für Laienorchester wurden — von dem Ensemble der Darmstädter Musikakademie unter Walter Kolneder — neue Stücke vorgeführt, aber eigentlich sagten nur die kleinen Werke von Krennek so recht zu. Als Kostbarkeiten der Musik spielten in einem Kammerkonzert die hinreißende Blockflötistin v. Sparr, der Wiener Gitarrist Scheit und der immer mehr bestechende und prägnante Goebels (Cembalo): alte englische und französische Stücke, aber auch neue, so eine reizvolle kleine „Conversazione“ von Siegfried Borris.

Neue Orgelmusik lernte man bei Schneider und Doppelbauer kennen, so die kühnen Variationen von Litaize oder die Jannequin-Variationen des im Kriege gefallenen, höchst phantasievollen Alain sowie des jungen Berliners Frank Beyer gewagte, schönbergisch zerrissene, stimmungsdichte „Lays“. Sehr erfreut war man über die Konzerte des Siegerland-Orchesters. Dieses aus jungen Mitgliedern bestehende Ensemble spielt erstaunlich gut und sicher; die jungen Musiker, die hier — bei Umgehung des Stadiums Kurmusik — Routine kennenlernen, sind die begehrtesten Nachwuchs-Spieler unserer größten Orchester. Um so betrüblicher ist es, zu hören, daß die Existenz bedroht ist: Mäzene haben hier eine vornehme Pflicht zu erfüllen, an erster Stelle die Orchester-Vereinigung, vielleicht auch die Kultusministerien. Daß man sich in Darmstadt für den Dirigenten-Kurs zur Verfügung stellte, muß hoch angerechnet werden: das sollte zur ständigen Einrichtung werden, da dergleichen nur selten möglich ist.

Als geistiges Dach der Tagung gab es einen wissenschaftlich aufgezogenen „Kongreß“ zu dem von Erich Doflein aufgestellten, bedeutsamen Thema: „Geschichtliche Kräfte und Historismus im Musikleben der Gegenwart“. Keine Zeit hat

wohl so sehr wie unsere mit dem Problem zu ringen gehabt, inwieweit es gut ist, historisierende Tendenzen bei Komponisten und Interpreten zu fördern, wo eine geschichtliche Kraft berechtigte Wirkung auf die Gegenwart hat, wo sie das Neue aber eindämmt und in „Historismus“ umschlägt. Übereinstimmend erklärte man, daß die Neue Musik bereits Geschichte geworden sei, die neue Entwicklung ein „Stadium des Experiments katechischen“ (Lindlar) darstelle, das den Pädagogen natürlich vorerst und vielleicht überhaupt nicht berührt. Wenn die Neue Musik schon der Geschichte angehört, ist sie auch lehrbar. Wie sie es sei, erfährt man nach wie vor am besten bei diesem Institut in Darmstadt. Viele ausgezeichnete Gedanken verdienen, ein breiteres Echo zu finden. So vor allem Walter Wioras geistreiches und grundlegendes Referat über die „Bedeutung der Musikwissenschaft für den Historismus und seine Überwindung“. Wiora führte aus, daß es keineswegs die Schuld der Musikwissenschaft sei, wenn der Historismus um sich gegriffen habe, den Wiora die „Geschwulst des Historischen zu einem Ismus“ nannte. Eine neue Grundlagenforschung werde aus objektiver Schau den Historismus bald überwinden helfen. Wiora schwebt offenkundig eine Wissenschaft vor, die wie in früheren Zeiten Vorläufer, ja Vorbereiter der schöpferischen Musiker, nicht weit nachhinkender Interpret ist. Der Unterschied zu früher besteht halt darin, daß man damals keine Musikgeschichte betrieb. Erstaunlich ist der Historismus in seiner „aktivistischen“ — als Gegensatz zu seiner „retrospektiven“ — Art, wie nicht nur Wiora aufzeigte: viele junge Komponisten verteidigen und „orten“ sich mit Begriffen, die den Historismus verraten. In diesem Zusammenhang war es aufschlußreich, eine positive Definition des Fortschrittsglaubens („Teil der Moral-Philosophie“) von dem jungen Göttinger Wissenschaftler Dahlhaus zu hören, dessen konzentriertes, aber ungemein durchdachtes und deshalb gut verständliches Referat über den Geschichtsbegriff — nicht nur in der Theorie der Neuen Musik — viele Gedanken enthält, die beachtenswert sind. Lindlar untersuchte mit zahlreichen Andeutungen die Rolle historischer Stile und Vorbilder im Werke Strawinskys, Borris gab einen komprimierten Überblick zur Geschichte der Neuen Musik und ihrer Gliederung. Borris erkannte die Neue Musik nicht nur als ein satztechnisches, sondern außerdem als ein schaffenspsychologisches, hörphänomenales und musikhistorisches Problem. Er ließ sehen, wie die Entfaltung des Neuen in der

Musik des 20. Jahrhunderts nicht einsträhnig, sondern vielfältig vor sich ging. Die Toleranz und Polemikfreiheit, wie sie Borris bewies, sollte man immer antreffen können.

Doflein prüfte die Frage des Historischen im Zusammenhang mit interpretatorischen Problemen, Julius Alf analysierte die Situation des gegenwärtigen Musiklebens und kam zu überraschend positiven Ergebnissen (die Jugend sei vorurteilsfrei offen für das Neue, das im Vordergrund ihres Interesses stehe). Walter Kolneder sprach zu den geschichtlichen Kräften in der Musikpädagogik.

Von dem Ziel, die Neue Musik als Hauptteil in den Musikunterricht aller Schul-Sparten als Selbstverständlichkeit einzuführen, die Alte Musik mit den Erkenntnissen der neuen Pädagogik neu und oft gerechter als früher anzueignen, ist man in der Praxis manchmal noch bedenklich weit entfernt. Es ist deshalb zu hoffen, daß die Arbeit des Darmstädter Instituts über solche Hauptarbeitstagen hinaus intensiviert werden kann.

Wolf-Eberhard von Lewinski

WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Neues von der Haydn-Ausgabe

Aus dem Haydn-Jahr 1959 sind an wissenschaftlichen Publikationen hervorzuheben die Veröffentlichung von J. Haridi zur Esterházy-Operngeschichte, von M. Horányi zum gleichen Thema, der Katalog der Haydn-Werke in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest, und die englische Ausgabe von Haydns Briefen und Londoner Notizbüchern durch H. C. R. Landon. Zwei Ereignisse haben besondere Aufmerksamkeit erregt: in der Praxis die Wiederbelebung der Oper „Il Mondo della Luna“, in der Wissenschaft der Budapester Haydn-Kongreß. Die Oper ist in der Tagespresse als eine „Entdeckung“ herausgestellt worden, und in Budapest hat der ungarische Forscher Dénes Bartha über bis dahin unbekannte Einlagearien Haydns in Opern anderer Komponisten berichtet. Diese erfreulichen Funde sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es bei Haydn noch manches hervorzuholen gibt, was praktisch nicht bekannter ist als die neu gefundenen Arien, da so vieles noch nicht im Druck vorliegt. Wohl ist im Haydn-Jahr diese und jene unveröffentlichte Komposition herausgegeben worden, jedoch die Ausgabe des Gesamt-schaffens, in dem neuen Einzelheiten erst der richtige Platz angewiesen werden kann, steht noch aus.

Nach und nach ist sie im Entstehen. Im Juni-Heft 1958 von „Musica“ wurde auf das Erscheinen der ersten drei Bände der Gesamtausgabe¹ hingewiesen. Zu diesen Bänden (Reihe XXX „Mehrstimmige Gesänge“, Reihe XXIII/2 „Messen Nr. 5–8“, Reihe XIV/3 „Barytontrios Nr. 49–72“) haben sich inzwischen fünf weitere gesellt. Im Laufe dieses Jahres wird die Bandzahl der Ausgabe auf elf steigen. Das Schwergewicht liegt zur Zeit auf vordem ungedruckten oder nur in Bearbeitungen bekannt gewordenen Werken, doch steht der Gesichtspunkt der „Neuheit“ bei einer das Gesamtwerk umfassenden Editionsarbeit nicht im Vordergrund.

Die Opernreihe (XXV) wurde mit „Lo Speciale“ (1768) begonnen, herausgegeben von H. Wirth. Haydns Drame giocoso nach einem Libretto von Goldoni war bislang nur in einer seinerzeit von Hirschfeld stark bearbeiteten Form, als „Der Apotheker“, greifbar. Als zweite Oper ist das Intermezzo „La Canterina“ (1766) erschienen, herausgegeben von D. Bartha. Die Partitur wird damit zum ersten Male im Druck vorgelegt. Für das nächste Jahr ist ein weiterer Opernband in Vorbereitung, „L'Incontro improvviso“, wie die vorigen auf Grund des Autographs und des Originallibrettos revidiert.

Die Reihe der Barytontrios (herausgegeben von H. Unverricht) wurde mit Band 4 (Nr. 73–96) fortgesetzt. Band 2 ist in diesem Jahr zu erwarten. Wie bei allen Bänden erscheinen die Kritischen Berichte etwas später; der Bericht zu Band 3 liegt inzwischen vor. In der Gruppe der kleineren Gesangswerke sind zu den mehrstimmigen Gesängen, von denen nun auch der Kritische Bericht da ist, die Kanons gekommen (Reihe XXXI), herausgegeben von O. E. Deutsch. Seine Ausgabe unterscheidet sich von früheren durch Vollständigkeit, Ausmerzungen der unedierten Stücke, Wiederherstellung der originalen Texte und durch kritische Revision auf Grund der Autographie.

Die Herausgabe der kleineren Gesangswerke wird demnächst mit den Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers (Reihe XXIX/1) und dem 1. Band der Schottischen Lieder aus der Reihe der Volksliedbearbeitungen (XXXII) fortgesetzt. Während sich die übrigen Bände auf keine frühere kritische Ausgabe stützen konnten, liegt für die Lieder bereits die kritische Ausgabe von Max

¹ Joseph Haydn. Werke. Herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen. G. Henle-Verlag, München-Duisburg.

Friedlaender (1932) vor. Seitdem sind aber neue Quellen, auch Autographe, aufgetaucht, die nun berücksichtigt worden sind; auch den Fragen der Echtheit und Chronologie ist nachgegangen worden. So wird der neue Liederband (P. Mies) ein anderes Gesicht haben.

Mit den Schottischen Liedern (K. Geiringer) werden wir Haydn als Bearbeiter von Melodien kennenlernen, die einer in vielen schottischen und englischen Liederbüchern des 18. Jahrhunderts festgehaltenen volkstümlichen Tradition angehören. Haydn hat eine überaus große Zahl solcher Bearbeitungen verfaßt, wie wir sie auch von Beethoven kennen. Bei den späteren wird die Frage der Echtheit zu klären sein, weil Haydns Schüler Neukomm in den letzten Jahren des Meisters bei den Bearbeitungen mitgewirkt hat.

Als Streichquartett bekannt sind die „Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“, aber die Orchesterfassung von 1785, die ursprüngliche Fassung des ausdrucksstarken Werkes, ist erst jetzt in Partitur erschienen (Reihe IV). Die früher vielfach unrichtig dargestellte Vorgeschichte der „Sieben Worte“ legt der Herausgeber H. Unverricht im Vorwort des Bandes dar. Haydns Umgestaltung der Orchesterfassung zu einem Oratorium, mit dem er nach seiner Rückkehr aus London die Reihe der späten Vokalwerke begann, ist in Vorbereitung.

In den bisherigen Bänden sind somit am stärksten Werke der 1760er Jahre (Canterina, Speciale, Barytontrios) und der 1790er Jahre vertreten (Kanons, Mehrstimmige Gesänge, Pauken- und Heiligmesse, dazu demnächst auch schottische Liedbearbeitungen). Für die 1780er Jahre stehen bislang die Orchesterfassung der „Sieben Worte“ und die Mariazellermesse. Der Liederband umgreift sowohl die 1780er wie die 1790er Jahre. Ein Hauptwerk der 1770er Jahre, denen auch „L'Incontro improvviso“ angehört, hat der kürzlich verstorbene Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. Ernst Fritz Schmid, noch im Manuskript fertigstellen können: das Oratorium „Il Ritorno di Tobia“. Die früheste Schaffensperiode wird im Augenblick noch ausgespart, denn gerade auf diesem Gebiet können durch die ständig fortschreitende Quellensammlung noch wichtige Bausteine beigetragen und neue Erkenntnisse zu Fragen der Echtheit und der Chronologie gewonnen werden. Deshalb wird sich die Ausgabe erst den Klaviersonaten der 1770er Jahre, den Streichquartetten „op. 9“, „op. 17“ und „op. 20“ und

anderen bereits gut belegten Werken zuwenden. Wenn die Kritischen Berichte nicht zugleich mit den Notenbänden erscheinen, so hat das seinen guten Grund: Es läßt sich im Kritischen Bericht noch etwas nachholen, wenn sich während der Herstellung des Notenbandes zusätzliche Ergebnisse eingestellt haben. Hinsichtlich der Form der Kritischen Berichte ist die Editionsleitung bestrebt, zu möglichst „lesbaren“ Texten zu kommen, das heißt zu solchen, die von dem Ballast allzu breiter Detailbeschreibungen befreit sind und sich um eine systematisch zusammenfassende, überschaubare Darstellung bemühen. Georg Feder

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Friedrich Silcher als Klavierkomponist

Nachdem wir durch den äußeren Anlaß des 100. Todestages Friedrich Silchers die besondere Gelegenheit wahrnehmen, über die Bedeutung des schwäbischen Liedschöpfers nachzudenken, sein klingendes Vermächtnis aufzugreifen, es ursprünglich und unverfälscht zu pflegen, sei auch ein kurzer Hinweis auf einen bisher unbekannten Schaffentyp im Gesamtwerk Silchers erlaubt, nämlich auf die *Klavierwerke*, die das Bild Silchers, wie es sich uns heute zeigt, um einige Bestandteile ergänzen.

In der einschlägigen Literatur wird fast ausschließlich nur das Liedschaffen Silchers erwähnt und näher untersucht. Man begnügte sich mit der Feststellung, seine Schaffensart sei auf einen Typus begrenzt, auf den des Liedes, den er trotz betonter Schlichtheit in sich vollendete. Allenthalben wurde vielleicht die Existenz seiner Harmonie- und Kompositionslehre erwähnt, ohne das pädagogische Moment Silchers während seiner Amtszeit als akademischer Musikdirektor in Tübingen gebührend hervorzuheben. Erst dann wird man den Wert und das Wesen der bisher teilweise unveröffentlichten Klavierwerke sinngemäß einzuschätzen wissen. Damit ist bereits zur Sprache gebracht, daß Silchers Klavierstücke — neben einer Polonaise handelt es sich um einige Klaviervariationen über zumeist eigene Themen — in erster Linie als theoretische Arbeiten für seine Schüler angesehen werden müssen, wie Hermann Josef Dahmen, der Herausgeber der neuen Gesamtausgabe, nachzuweisen sucht.

Sofern wir Silchers Werke in den Entwicklungsprozeß des Klavierschaffens einordnen wollten, käme ihm zweifellos nur das Prädikat eines be-

scheidenen „Kleinmeisters“ zu. Das bestätigt sich zunächst in seinen Liedsätzen, die zwar in der vokalen Substanz in sich abgerundet sind, jedoch in der Klavierbegleitung, sofern eine solche überhaupt geschrieben wurde, nur sparsamste Mittel aufweisen. Wie oft genügte Silcher als Begleitinstrument die Gitarre! Um so mehr überrascht es, trotz seiner künstlerischen Selbstbegrenzung ausgesprochene Klavierwerke vorzufinden, auch wenn diese unter dem starken Eindruck der Bekanntschaft Silchers mit Carl Maria von Weber in Ludwigsburg, dem „schwäbischen Versailles“, entstanden. Lehnt sich die erhaltene *Polonaise* in D-Dur von Silcher an den zu damaliger Zeit gepflegten Formtypus an, ohne markante Besonderheiten aufzuweisen, im Gegenteil: die Erfindung des durchgeführten Themas steht nur in geringem Verhältnis zu den spieltechnischen Möglichkeiten des Klaviers, so bieten die *Variationen*, so einfach sie auch gehalten sind, mehr Aufschluß über das kompositorische Format Silchers.

Wie kam es aber zur Bevorzugung der Variationskunst innerhalb der instrumentalen Werke Silchers? Wenn in Webers Ludwigsburger Zeit die Entstehung einiger seiner Klaviervariationen fällt, so mag es durchaus kein Zufall sein, daß Silcher die vorgefundene Form der Variationskunst aufgriff, um sich selbst daran zu üben. Oft hatte Silcher Gelegenheit, Weber als Klavierspieler zu hören. Das imponierende Spiel Webers, die Weitgriffigkeit seiner angeschlagenen Akkorde, sein auffallendes Vornblattspiel und ähnliche technisch-musikalische Eindrücke schufen das Fundament zur lebenslangen Verehrung Silchers für den Schöpfer des „Freischütz“, obwohl es zu näherer Berührung zwischen beiden Musikern nicht kam. Ein besonders typisches Merkmal Webers, die Wärme der Empfindung, verbunden mit einem starken Hang zum Volksliedhaften, wird zweifellos auf Silcher eine besonders große Anziehungskraft ausgeübt haben. Weit entfernt von der späteren, bis zur Unkenntlichmachung des Themas gehenden Charaktervariation, beschränkte sich Weber, wie auch später Silcher, auf die ornamentale bzw. figurale Variation. Das harmonische Gefüge des Themas als Grundlage wurde beibehalten, während sich die melodische Linie des Themas in Figuren, Passagen und Arabesken auflöste oder das Thema mit Passagen umspielte.

Die Variationswerke Webers und erst recht Silchers zeigen das Bestreben, das Aufnahmevermögen des Durchschnittshörers nicht allzusehr zu beanspruchen. Oftmals gehen die Variationen

über die arabeskenfreudige Umspielung des Themas nicht hinaus. Das Thema wurde möglichst wenig angetastet, es wurde eher ausgeschmückt als weiterentwickelt, wie es später für Beethoven und die jüngere Zeit typisch werden sollte. Keineswegs soll hier der Eindruck entstehen, als seien Silchers Leistungen in den Klavierkompositionen in unorigineller Weise allein abhängig von den Anregungen Webers, vielmehr ist bekannt, daß seine Richtung und Stellung in der Musik nicht unwesentlich auch durch die Bekanntschaft mit Johann Nepomuk Hummel und Conradin Kreutzer bestimmt wurde.

Unverkennbar konzipierte Silcher seine Variationen von der vokalen Seite des Themas her. In tiefster Seele war Silcher kein Instrumentalist. Er wuchs in der schwäbischen Melodienwelt auf und suchte diese Kraft auch in seinen Klavierwerken durchzusetzen, ohne sich als brillanter Virtuose in den Vordergrund stellen zu wollen. Trotz der Wertschätzung einer ganz anders gearteten Musikpflege, sofern wir an die künstlerischen Ambitionen des Virtuosenzeitalters denken, bewahrte Silcher den Sinn für das Einfache. Sein vergessenes Klavierwerk, so zweckbestimmt es auch war, hat auch heute noch Anspruch darauf, als überzeugendes Beispiel der intimen Musikpflege des frühen 19. Jahrhunderts vornehmlich in landschaftlicher Gebundenheit zu gelten.

Gerhard Wienke

MISZELLEN

Noch zwei unbekannte Mahler-Dokumente

Nachdem „Musica“ in Heft 6, 1960 erstmals auf einen bisher unbekannten Brief Mahlers aufmerksam machen konnte, kommentiert von Hermann Stephani, legt uns nunmehr Ernst W. Schmitt zwei weitere noch unveröffentlichte Mahler-Dokumente vor. Sie sind an Dr. Ludwig Hartmann gerichtet, der um die Jahrhundertwende Redakteur und Musikkritiker in Dresden war. Das eine Dokument stellt eine Korrespondenzkarte dar, datiert 26. Mai 1897, das andere einen Brief Mahlers aus seiner Budapester Zeit.

Die handschriftlichen Zeugnisse haben folgenden Wortlaut:

$\frac{26}{V} 97$

Verehrtester Freund!

Nehmen Sie mit diesem Gekritzel Eines eben vom Bett Auferstandenen vorlieb! In dem fatalen Coupé, das mir der dienststefrige Conducteur an-



Gedenktafel an Mahlers Wohnhaus in
Leipzig, Gustav Adolf-Straße 12
Foto: Armbruster

gewiesen, muß ich einen „Zug“ erwischt haben, der eben nicht der rechte Zug war. Ich legte mich gleich nach meiner Ankunft mit stärkstem Fieber und allen liebem Zubehör nieder und stand eben für einige Stunden auf. Die Rosenthalerin habe ich natürlich ganz (aus „geschwitzt“). An die Stunde in Blasewitz mit Ihnen erinere ich mich immer noch mit dem Vergnügen, das man hat, wenn man sieht, daß (Au! Ist das eine Periode!) bei aller Verschwendung von Gut und Blut ganz unverhofft seinen Besitz gemehrt hat.

Herzlichst grüßend
Ihr
Gustav Mahler

*

Verehrter Herr Redakteur!

Zu meinem größten Erstaunen erfahre ich eben durch Frau Dr. Fiedler, daß Sie so gütig waren, mir manchmal Berichte oder Notizen aus ihrer Zeitung zuzusenden, und bin sehr bestürzt darüber, daß dieselben Ihnen uneröffnet wieder zurückgesandt wurden.

Ich brauche Ihnen wol nicht erst die Versicherung zu geben, daß dieß ohne mein Wissen geschehen ist; es ist dieß hier schon oft vorgekommen, und hat mich oft schon in so peinliche Situationen gebracht, daß ich annehmen muß, daß dahinter Machinationen irgend welcher edler Vollblutmagyaren stecken, welche mich auch nach anderer Richtung mit allerlei Späßen zu unterhalten suchen.

Ich bin übrigens auf ihre Zeitung abonniert, und ziehe in dieser meiner Einsamkeit so viele Anregung aus Ihren herzerfreuenden Aufsätzen, daß

ist schon oft daran war, Ihnen meinen Dank und Zustimmung zu übermitteln.

Ich ergreife jetzt die Gelegenheit beim Schopfe und schüttle Ihnen die Hand für Ihr warmes, allem Schönen und Guten hingeegebenes Herz, für Ihr treues Ausharren bei der Fahne des „Ideals“, welche unsere edeln „Modernen“ bereits als einen abgeblaßten Fetzen ansehen möchten, welcher als Trophäe im Tempel des Jupiter Stator aufzuhängen sei.

Es müssen in solcher Zeit Alle zusammenstehen im Glauben und in der Hoffnung, welche noch immer gesiegt haben im schwersten aller Kämpfe: gegen das feige Gelächter der Zweifler und gegen den hämischen Spott der Leeren!

Ich schreibe dieß in aller Eile — dieser kurze Moment, den ich habe zu einem Mane wie Sie zu sprechen, stärkt mich gegen das wüste Crucifige der Tollen, unter welche ich hinaustreten muß, wenn ich diesen Brief geschlossen habe. —

Seien Sie begrüßt von Einem, der auch ein „Kämpfer“ ist, und nicht läßt von seinen „Heiligtümern“!

Ihr wahrhaft ergebener
Gustav Mahler



Gedächtnisbriefmarke
für Gustav Mahler

STIMME DES LESERS

Nochmals: „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“
 Zum Beitrag „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“ (*Musica* 1959, Heft 3) von Carl Dahlhaus erhielten der Verfasser und die Schriftleitung eine umfangreiche Replik von Herrn Prof. Dr. Ernest T. Ferand (New York), an die sich eine längere Korrespondenz anschloß. Aus Raumgründen müssen wir uns auf die Wiedergabe des zusammenfassenden Schlußabschnittes der Replik des Herrn Prof. Ferand und einer von Herrn Dr. Dahlhaus eingesandten Berichtigung beschränken.

In dem Beitrag „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“ von Carl Dahlhaus erscheint es nicht gerechtfertigt, von „drei Formen improvisierter Mehrstimmigkeit“ bei Lusitano zu sprechen, wie dies Dahlhaus schon im Titel seines Aufsatzes hervorhebt. Denn bei der ersten dieser „Formen“, der „Aria de cantar il contraponto“ handelt es sich lediglich um eine Frage der Aufführungspraxis — einer schöpferischen Aufführungspraxis allerdings — nämlich um die melodische Ausgestaltung (durch Diminution, Imitation, Sequenzbildung usw.) der in den Regeln der Theoretiker festgelegten Intervallkombinationen, bzw. um die praktische Anwendung dieser abstrakten Regeln (vgl. hierzu die vom Unterzeichneten S. 148 ff. in „*Annales musicologiques*“ Bd. 4 [1956] wiedergegebenen, von Dahlhaus jedoch unberücksichtigt gelassenen Ausführungen und Beispiele des zweistimmigen synkopierenden Kontrapunktes bei Lusitano). Die beiden anderen „Formen“ der mehrstimmigen Improvisation aber betreffen das dem Wesen nach identische Prinzip des contrapunto in concerto, das Improvisieren einer Stimme (oder auch mehrerer Stimmen) in Übereinstimmung („accordato“ oder „in accordo“) mit (!) einer anderen Stimme und dem cantus firmus. Der grundlegende Unterschied liegt in der prinzipiellen Zweistimmigkeit des improvisierten contrapunctus (contraponto) gegenüber der Drei- oder Mehrstimmigkeit der compositio (composizione) (vgl. hierzu meine Studie in *Annales musicologiques* IV, besonders S. 173 f. sowie meine Artikel „Improvisation“ und „Komposition“ in MGG, Bd. 6, 1957, Sp. 1105 f. und Bd. 7, 1958, Sp. 1431 f.).

Ernest T. Ferand

Die Bemerkung in meinem Aufsatz „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“, die Improvisationsregeln in der „Introduittione“

Vincenzo Lusitanos seien „wenig beachtet“ worden, ist insofern irrig, als Ernest T. Ferand schon 1956 in einer Abhandlung über „Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque“ (*Annales Musicologiques* IV, S. 129 ff.) einige der Anweisungen Lusitanos in englischer Übersetzung zitiert, die Beispiele 1 und 2 übertragen und die auf mehrstimmige Improvisation bezogenen Teile des Traktats in einer Facsimile-Reproduktion wiedergegeben hat. Doch wird der Hauptinhalt meines Aufsatzes — der Versuch, die kargen und ungenügenden Anweisungen Lusitanos durch eine Rekonstruktion der zur mehrstimmigen Improvisation notwendigen Regeln zu ergänzen — von der Überschneidung nicht betroffen. Ungenau ist mein Kommentar zu Beispiel 3: Lusitano exponiert die beiden Stimmgruppen Sopran/Cantus firmus/Baß und Tenor/Cantus firmus/Baß als zwei dreistimmige Improvisationsmuster; wenn er allerdings für den Sopran als Zusatzstimme zu der Gruppe Tenor/Cantus firmus/Baß fordert, er solle sich genau nach dem Baß richten, so ist das Resultat kaum anders als in der Form der vierstimmigen Fassung des Beispiels 3 vorstellbar.

Carl Dahlhaus

UNSERE GLOSSE

Warum werden moderne Werke nicht nachgespielt?

In diesen Tagen beginnt überall eine neue Saison. Sie scheint sich aber in nichts von der Struktur der vorangegangenen zu unterscheiden. In Oper und Konzert gibt es ein paar Uraufführungen, aber die lokalen Erstaufführungen von neuen Werken, die anderenorts uraufgeführt wurden und nun auch in weiteren Städten erwartet werden, gibt es kaum. Besonders traurig, ja schon tragisch, ist dieser Zustand auf dem Gebiet der Oper.

Henzes „König Hirsch“ wurde nach der Berliner Uraufführung nur an zwei kleineren Bühnen nachgespielt (Darmstadt und Bielefeld), Fortners „Bluthochzeit“ erlebte ebenfalls keine weiteren Aufführungen über diese winzige Zahl hinaus, und Klebes „Räuber“, selbst seine später erschienenen und publikumswirksameren „Tödlichen Wünsche“ brachten es überhaupt nicht zu einer zweiten Wiedergabe. Schönbergs „Moses und Aron“ schließlich kam nach der Züricher Uraufführung nur noch einmal — in Berlin — heraus. Der Schrei nach neuen Werken ist bei den Dramaturgen aber keineswegs verstummt. Hier stimmt etwas nicht. Entweder lebt man in einer fragwürdigen Sucht

nach Uraufführungen oder deutschen Erstaufführungen, oder man hat keinen Mut, etwas Modernes überhaupt zu riskieren.

Am bedauerlichsten ist, daß sich die großen Bühnen um das Nachspielen neuer Werke drücken. Jene Werke von Fortner und Henze wurden ausnahmslos an kleineren Bühnen nachgespielt. Dabei ist es einfach nicht zu erklären, warum nicht Frankfurt, Stuttgart, München, um nur diese Bühnen herauszugreifen, als erste hinter den Novitäten her sind. Denn wer fährt schon von Stuttgart nach Berlin, um „König Hirsch“ zu hören, wer nach Düsseldorf, wenn er in München wohnt, um Klebes neue Opern kennenzulernen? Da es bei diesen Werken keine Funk-Übertragungen gab, scheidet auch diese Möglichkeit, ein neues Werk einem breiten Publikum vorzustellen, aus. Was vergibt sich eigentlich eine Bühne, wenn sie nachspielt? Nichts. Aber sie verliert viel an Ansehen. Und vor allem: sie hilft mit, eine Repertoire-Bildung zeitnaher Form zu verhindern, dafür aber den musealen Charakter des Instituts zu festigen.

Grotesk wird dieser Zustand noch dadurch, daß sich neuerdings einige Bühnen nicht nur um das Uraufführungsrecht bekümmern, sondern besondere Aufführungsbedingungen aushandeln. So hat Wiesbadens Theater vereinbart, Kreneks „Leben des Orest“ im nächsten Jahre zu spielen, vorausgesetzt, daß keine „nahegelegene“ Bühne auch das Stück wählt. Man ging auf dieses merkwürdige Ansinnen ein und sperrte das Stück praktisch für viele Bühnen bis zu dem Zeitpunkt, an dem Wiesbaden dieses dreißig Jahre alte und schon oft gegebene Werk herausgebracht hat. Darmstadt wollte es tun, durfte es aber nicht. Kein Mensch weiß, warum das so geübt wird, denn in Wiesbaden wird das Stück durch das Abonnement laufen, ohne daß ein Besucher aus Darmstadt oder einer anderen Stadt herüberkäme.

Frankfurts Theater hat sich ausbedungen, das Zweit-Aufführungsrecht für Henzes „Prinz von Homburg“ zu erhalten. Nur wenn der Verlag dieser Bühne zusichert, daß keine andere vor ihr, mag sie noch so weit wegliegen, diese Oper Henzes gibt, ist man bereit, sie einzustudieren. Was aber hätte es geschadet, wenn — selbst zur gleichen Zeit — Berlin, München und Stuttgart den neuen Henze herausbringen würden? Überall gibt es genügend Musikfreunde, die die Novität kennenlernen möchten, die auch nicht viele Jahre warten mögen, bis es dem lokalen Theater einfällt, ein Stück in

den Spielplan aufzunehmen, das zu diesem fernen Zeitpunkt dann kein anderes Theater weit und breit mehr bietet.

Wenn jetzt also auch noch der Rummel um Zweit- oder Dritt-Aufführungs-Rechte einsetzt, dann schadet dies entscheidend unserem Musikwesen.

W.-E. v. L.

VOM MUSIKALIENMARKT

Blühender „Hortus“

Mehr als 150 Nummern zählt jene Sammlung alter Kammermusik, die unter dem Namen eines „Hortus Musicus“ in wenigen Jahrzehnten Eingang in Tausende von Häusern und Spielgemeinschaften fand. Immer stärker wendet man sich dabei anscheinend nun auch musikgeschichtlichen Problemen zu, wofür die neuesten Veröffentlichungen gleich drei Beispiele bringen. Die Nummern 163 und 164 sind Henry Purcell gewidmet, hier aber einmal wieder dem weniger bekannten Vokalkomponisten, der in einer Pastoralidylle „Wie wonnig ist's auf blumigem Gefild“ (Nr. 164) und einem Baß-Solo „Herr, zu Dir will ich schrei'n“ aus dem Anfang des gleichnamigen Anthems für die Haus- und Spielmusik zurückgewonnen wurde (Nr. 163). Der Dramatiker Purcell ist hier immer noch deutlich spürbar, aber auch in der mehr lyrischen Pastoral-szene sind zum mindesten Anschaulichkeit und Plastik der Deklamation Kennzeichen der Genialität, vor allem in der durch Punktierungen, Überbindungen und andere synkopische Formen sehr interessanten Rhythmik. Herbert Just hat als Herausgeber aus diesem Grunde die deutsche Übersetzung sehr sorgfältig, aber auch in schöner dichterischer Freiheit dem englischen Original angepaßt. Auch die Nr. 161 des „Hortus“ gehört nach England; sie enthält eine Triosonate in d-Moll von Pepusch, der damit zum ersten Male in den „Hortus“ einzieht, hier ist Hugo Ruf der sachkundige Herausgeber dieser vor allem von der Besetzung her anregenden, aber auch in der Polyphonie völlig ausgereiften Musik, die er allerdings infolge einer schlechten Vorlage z. T. stärker als üblich ergänzen mußte. Der zweite und besonders der dritte Satz scheinen den künstlerischen Höhepunkt dieser Musik zu stellen. Der gleiche Herausgeber zeichnet auch für eine e-Moll-Sonate des etwas jüngeren Boismortier (Nr. 160), deren sehr viel leichtere, aber doch nicht reizlose melodische Erfindung, so in einem Adagio im Allabreve, direkt zum Abspielen reizt. Musikgeschichtlich aber weit bedeutsamer sind wieder

die beiden Namen der Nummern 157–159, zunächst der von *Zelenka*, dessen Bach-Nähe immer wieder beeindruckt und der hier in der Sonate V sich erneut als außerordentlich charakteristisch musizierender, ja manchmal erstaunlich expressiv gestaltender Erfinder vorstellt — wo findet man aus dieser Zeit gleich wieder Anfänge wie den des *Adagios*, das vorhaltsmäßig mit einem verminderten Septakkord einsetzt und auch im Verlauf des ganzen Stückes von stärksten chromatischen und Sept-Spannungen lebt? Man sollte diesem höchst vitalen, von Schoenbaum herausgegebenen Werk in unserer privaten und öffentlichen Praxis besondere Aufmerksamkeit schenken; es lohnt sich für Spieler und Hörer. Der andere Name ist der von *Ricciotti*, der in den letzten Jahren durch seine übrigens auch hier nicht restlos geklärte Autorschaft der evtl. auch Pergolesi zukommenden Werke viel von sich hat reden machen. Hier liegen in den Nummern 158/59 zwei „Concertini“ in G-Dur und A-Dur vor, beides Werke, die zwischen gefällig plaudernden, aber auch melodisch weit gespannten Barockflächen, retrospektiven Zügen wie in der Hereinnahme eines *Palestrina*-Kanon im A-Dur-Konzert und der fast bachischen Mystik eines Moll-Unisono im ersten Konzert klug und geschickt vermitteln, weswegen man dem Herausgeber wohl beipflichten kann, der es angesichts des frischen Musiziergeistes in diesen Werken nicht für sehr wichtig hält, die Autorschaft wirklich zu klären.

Besonders erfreulich dürfte es für viele „Hortus“-Freunde sein, daß auch einige der älteren Nummern sich in neuem Gewande präsentieren, dort nämlich, wo ursprüngliche Orchesterkonzerte sich nun in Klavierfassung dem häuslichen Musizieren anbieten. Auf diese Weise ist ein Bratschenkonzert in G-Dur von *Telemann* (Bärenreiter 3712) und ein Cellokonzert in A-Dur von *Stamitz* (Bärenreiter 3711) in einer Bearbeitung von Füßl neu erschlossen worden, wobei dann natürlich die klavieristischen Anforderungen als Übertragung des Orchesterbildes in figurativen Sextenfiguren oder Sprüngen z. B. weit über dem Durchschnitt der üblichen Continuo-Begleitpraxis stehen. Das *Stamitz*-Konzert bietet liebenswürdigen Mannheimer Stil, willkommen als Vorstudie zu Mozart, wenn auch die Ecksätze etwas gehaltvoller sind als der als Romanze betitelte Mittelsatz. Dem Cello, das hier also konzertierend auftritt, sind auch die neuesten Hefte einer Sonderreihe „*Violoncello*“ (Bärenreiter) gewidmet, die als Nr. 3963 eine Sonate von *Boismortier* in D-Dur,

als 3964 eine Sonate in G-Dur von *Gaillard*, als 3968 aber eine zeitgenössische Sonate von *Driessler* bietet. Über die beiden älteren Werke ist hier kaum etwas Besonderes zu sagen; mit einer *Aria* oder einem Menuett als letztem Satz, bei *Boismortier* mit Variationen, stehen sie zwischen Sonaten- und Suitenform, näher aber bei der letzteren. Bei *Driessler* haben wir es hingegen mit einem für ihn typischen, zwischen verhaltener Versonnenheit und starkem Ausdruckswillen in der Harmonik schwebenden Stil zu tun; die Ansprüche in das Einleben in diese Musik sind für beide Teile nicht gering, aber auch keineswegs unerfüllbar, wenn man sich eine Weile in diese Welt hineingehört hat. Ähnlich wie diese Cello-Reihe widmet sich auch eine Reihe „*Flötenmusik*“ alten und neuen Werken für dieses Instrument zugleich. Hier ist es *Loeillet*, der mit einem Konzert in D-Dur (Bärenreiter 3324), herausgegeben von Hugo Ruf, das Ansehen dieser erst jüngst genauer diagnostizierten Familie bereichert. Aus der Moderne aber begegnet man *Martinů* mit einer Sonate für Flöte, Violine und Klavier (Bärenreiter 3325), die an modernistischer Härte wenig zu wünschen übrig läßt und an das Klangbewußtsein der Spieler höchste Anforderungen stellt. Fauxbourdonartige Akkordketten, Mixturen- und Septimen-Folgen und Querstände bilden einige der Wesensmerkmale des Klavierparts. Musikalischer wirken demgegenüber die „Fünf Fantasien“ für Flöte, Cello und Cembalo (!) von *Kelterborn*, in den meisten Sätzen durchsichtiger und dünnliniger gearbeitet, wobei das Rhapsodisch-Aphoristische der Tonsprache keine ganz kleine Rolle spielt. Von dem gleichen Autor stammt endlich eine Sonate für zwei Klaviere (Bärenreiter 3505), die natürlich grundsätzlich die gleiche Handschrift aufweist wie die Fantasien, auch hier vor keiner Härte zurückweicht und das ebengenannte aphoristische Element schon durch die Formen der einzelnen Sätze: Tokkata I — Ritornell — Tokkata II erahnen läßt. Vielleicht findet man von der flüssigen, „brillant“ zu spielenden Tokkata II am ehesten den rechten Zugang zu diesem Stil. Eine „Sonata piccola“ für Violine und Klavier endlich (Bärenreiter 3471) von *Bialas* wirkt, wenn man sie als letztes betrachtet, wie es hier geschieht, als köstlich erholende Spielmusik, obwohl auch sie durchaus harmonisch und rhythmisch eine eigene Sprache spricht, die im „kleinen Walzer“ und im „Nachtstück“ vielleicht besonders profiliert erscheint.

Otto Riemer

Genzmers Orchesterprolog

Harald Genzmer gehört zweifelsohne zu denjenigen schaffenden Musikern, die ihren bisherigen Weg folgerichtig „nach dem Gesetz, wonach sie angetreten“ zurückgelegt haben: ohne wesentliche Anfechtungen, wie es scheint, und in der untrüglichen Sicherheit eines in der Schule Paul Hindemiths erworbenen handwerklichen Könnens. Wer in der Kunst stets Überraschungen erwartet und überhaupt nur solche gelten läßt, wird bei Genzmers „Prolog für Orchester“ (Bärenreiter, Kassel) kaum auf seine Kosten kommen — desto mehr aber derjenige, der im Kompositorischen vor allem Gediegenheit der Faktur schätzt. Mit diesem Zehnminuten-Werk für großes Orchester, das auf Anregung des deutschen Distrikts von „Lions International“ geschrieben wurde und seine Uraufführung 1959 in Wiesbaden hatte, reiht sich Genzmer in jene gute Tradition der Liedbearbeitung ein, wie sie bei uns seit jeher heimisch ist; in allen ihren Abschnitten (Fanfaren-Einleitung, Trauermarsch-Mittelteil und Rahmen-Allegro) lebt seine Schöpfung von der Liedweise „Der Mensch hat nichts so eigen, so wohl steht ihm nichts an“, die Heinrich Albert vor drei Jahrhunderten zu den Versen Simon Dachs ersann. Diese Melodie, in der Originalgestalt wie auch in mancherlei Abwandlungen erscheinend, durchdringt und speist das ganze Opus, das nichtsdestoweniger zugleich ein gültiges Zeugnis des Genzmerschen Personalstils genannt werden darf.

Werner Bollert

Chormusik aus fünf Jahrhunderten

Unter den Meisterwerken alter Musik, die der Möseler-Verlag, Wolfenbüttel, unter dem Titel „Das Chorwerk“ seit Jahren unter der Leitung von Friedrich Blume und Kurt Gudewill herausgibt, sind einige Neuauflagen zu verzeichnen. Albert Seay legt eine „Missa pro Defunctis“ des Franzosen Antoine Brumel, des spätmittelalterlichen Kapellenleiters von Notre Dame in Paris vor, die von einer engen Bindung an den gregorianischen Choral getragen ist. Die praktischen Zwecken dienende Partitur-Ausgabe weist — wie im ganzen Mittelalter üblich — den Altus den Männerstimmen zu. Bei dem heutigen Mangel an hohen Tenören aber wird sich die Besetzung mit Frauenstimmen kaum umgehen lassen. Kunstreichere, linear interessantere Kompositionen enthält ein weiteres Heft, nämlich drei Motetten zu 4 bis 5 Stimmen des Niederländers Clemens non Papa, die Bernhard Meier im lateinischen Urtext,

mit unterlegter deutscher Textierung herausgegeben hat. Diese herrlichen Sätze, die des Komponisten ekstatisches Ausdrucksbedürfnis zeigen, den Erfordernissen der Texte nachzukommen, werden solchen Chören willkommen erscheinen, die sich schon an spätmittelalterlichen Zeugnissen geschult haben. Köstliche weltliche Stücke zu vier Stimmen bietet noch ein Heft: zehn Chansons von Clement Janequin, darin sich die heitere, gesellige Atmosphäre der französischen Renaissance in der Mischung von Höfischem und Bürgerlichem spiegelt. Die Auswahl von Albert Seay präsentiert witzige, geistvolle, aber auch höchst unterhaltsame Scherz- und Liebeslieder, deren galante französische Texte in der Unterzeile von Eberhard Thiel vortrefflich ins Deutsche übertragen wurden.

Von hier zu Joseph Haydns „Te Deum“ für die Kaiserin Maria Theresia aus dem Jahre 1800, das H. C. Robbins Landon im Verlag Doblinger, Wien, herausgegeben hat, ist ein weiter Weg. Das etwa 12 Minuten dauernde Chorwerk aus Haydns letzter Schaffenszeit weist in seiner großzügigen, ja, grandiosen Anlage beinahe in Brucknersche Richtung. Es ist nur zu hoffen, daß diese Ausgabe dazu beiträgt, es einem größeren Publikum zu erschließen, als dies bisher der Fall war.

Zwei weitere Veröffentlichungen des Möseler-Verlags gelten Chorwerken zeitgenössischer Komponisten. Fritz Schieris Droste-Chorbuch nach Gedichten aus dem „Geistlichen Jahr“ der Annette von Droste-Hülshoff zeigt den Tonsetzer in einer gewissen Abhängigkeit von Hugo Distler. Diese strophischen Stücke für gleiche und gemischte Stimmen sind allerdings in ihrer Synthese von Volkstümlichkeit und konstruktiver Manier höchst singbar entfaltet, die prägnante Melodik und die aparte Rhythmik ordnen sich dem Text unter. Die Motette „Lobet all und singet“ von Jens Rohwer besitzt ein weitgeschwungenes hymnisches Kontinuum in der wortgezeugten Melodik ihrer vier Stimmen. Sie bezieht jenen Gemeinschaftsgesang in die Polyphonie ein, mit dem vor mehreren Jahrzehnten erstmals der unvergessene Ludwig Weber in seinen Chorchymnen in Erscheinung trat.

Erich Limmert

Orgelmusik mit Schlagzeug

Friedrich Metzler unternimmt in seinen „Drei Hymnen“ (Verlag Merseburger Berlin) den ungewöhnlichen Versuch, die Klangwelt der Orgel noch durch Röhrenglocken, Pauken und Schlagzeug (Triangel, Becken, kleine und große Trom-

mel) anzureichern. Während die Glocken der Nachzeichnung des jeweiligen Cantus firmus (Pfingstchoral, Michaelshymne, Deutsches Sanctus) dienen, also mehr eine farbliche Funktion erfüllen, wird das Schlagwerk zur Schärfung der rhythmischen Konturen und zur Markierung der formalen Gliederung eingesetzt. Der Verbindung so verhältnismäßig disparater Elemente steht man nicht ganz ohne Skepsis gegenüber; denn ob der Gewinn an farblichen und rhythmischen Möglichkeiten den Verlust an stilistischer Geschlossenheit aufwiegt, bleibt zumindest fraglich. Der Orgelsatz an sich trifft den hymnischen Charakter der Sätze durch die Klarheit der auf großflächige Wirkung angelegten Struktur, die fließende, dynamisch ausladende Bewegung in jeweils einer Stimme und die Betonung des Cantus-firmus-Gedankens auszeichnet. Die Möglichkeit einer Wiedergabe auch ohne Schlagzeug, vor allem im liturgischen Rahmen, räumt der Komponist selber ein — vielleicht ist das sogar die glücklichste Lösung.

Willi Wöhler

Musik für Cellisten

Aus der Feder des oft als „Vielschreiber“ bezeichneten, universellen und einfallsreichen Georg Philipp Telemann dürfen die Cellisten eine Sonate für zwei Soloinstrumente ohne Begleitung übernehmen, eine Form des Zusammenspiels, die insbesondere dem Unterricht und der intimen Kammermusik entgegenkommt (Verlag Guglielmo Zanibon, Padua). Der mit einem großen Vorrat von typischen Wendungen und Spielformen seiner Zeit gewappnete Komponist verrät auch hier wieder eine erstaunliche Anpassung an die Bedingungen der Instrumente. Im rhythmisch frischen, imitatorisch belebten Duettieren, das nirgendwo stagniert oder im Leerlauf pendelt, finden sich die Spieler. Im Schlußpresto mit seinen aparten Kontrasten wird große technische Wendigkeit verlangt, während sich das versonnene, zarte Andante tonlich und dynamisch als recht ergiebig erweist, als ein Atemholen nach einem vorausgehenden kecken fugierten Allegro.

Einen kaum bekannten aber in der Praxis gewiß willkommenen Experten der Celloliteratur stellt diese Sonate in Giambattista Cirri vor, der 1724 in Forlì geboren wurde und 1808 starb (Verlag Guglielmo Zanibon, Padua). Nach seinem ruhmvollen Aufstieg in der italienischen Heimat als Cellovirtuose und Komponist holten ihn die Engländer, die Herzöge von York und Gloucester, als Kammervirtuos. Für alle Gattungen fein-

nerviger Kammermusik schrieb er, auch für den eignen Gebrauch. Die Ecksätze der vorliegenden F-Dur-Sonate kennzeichnen eine geschmeidige Handschrift in ihren flüssigen, auf Musizierfreude abgestimmten Spielformen, vor allem im geläufigen Rondo, das den Komponisten mit Boccherinis Spieltechnik vertraut zeigt. Der einfache, barock bewegte Klavierpart läßt das Soloinstrument gebührend dominieren. Phrasierung und Dynamik sind im Interesse eines sinnvollen Vortrags von Ettore Bonelli eingezeichnet.

Gottfried Schweizer

Werke von Friedrich Silcher

Nicht zufällig erscheint soeben eine Neuauflage der Werke von Friedrich Silcher. Sie enthält ausgewählte Werke, klingende Dokumente demnach, die zur Gegenwart noch in Bezug stehen. Bezeichnend, daß zunächst zwei Hefte mit Instrumentalwerken des schwäbischen Liedermeisters erschienen sind, nämlich als Heft 9 *Variationen für Klavier über „Gib mir die Blumen“* und als Heft 10 *Variationen über „Nel cor più non mio sento“* für Flöte und Klavier (Nagels Verlag, Kassel 1960). Es handelt sich bei dieser kritischen Neuauflage, im Auftrag des Schwäbischen Sängerbundes herausgegeben von Hermann Josef Dahmen, um eine Publikation, die auf eingehender Quellenkenntnis beruht und mit sicherem Blick für das Wesenhafte Werke bereitstellt, die nicht nur aus kritischer Schau, sondern auch aus lebensnaher Musikpraxis heraus ein gültiges Bild von Friedrich Silcher vermittelt. Musik des Biedermeier ist es, liebenswürdig, melodienselig, so recht geeignet zu hausmusikalischem Musizieren. Hier liegt noch ein weites Feld offen, Silcher und seine Zeit und damit das 19. Jahrhundert unter kritischem Aspekt unserer Zeit zurückzugewinnen. Sicher trägt diese Ausgabe, von der inzwischen 11 Hefte vorliegen, mit dazu bei, neue Maßstäbe der Bewertung zu setzen.

7.

DAS NEUE BUCH

Bartók als Volksliedforscher

Bartók war nicht nur der profilierte Komponist der Moderne Ungarns, er war auch ein ebenso bedeutender Musikwissenschaftler. Vor allem galt sein Interesse der Volksmusik Südosteuropas, und man wird seiner Persönlichkeit so wenig wie seinem künstlerischen Schaffen gerecht, wenn man dieser Seite seiner Aktivität kein Gewicht bei-

mißt. Er sammelte selber über 10 000 Volkslieder und Tänze, von denen erst ein Fünftel im Druck vorliegen. Aber er betrieb das Volksliedsammeln nicht als Selbstzweck, sondern als notwendige Voraussetzung für tiefgreifende Untersuchungen über das Wesen und die Struktur der südost-europäischen Volksmusik, ihre Formprinzipien und nationalen Stile. Dabei betrat er noch kaum erschlossenes Gebiet, als er um 1906 seine Forschungsarbeit begann. Er mußte hierfür seine, dem Stoffgebiet und Material angemessene Arbeitsmethode erst entwickeln und tat das parallel mit der damals ebenfalls noch in der Entstehung begriffenen Vergleichenden Musikwissenschaft. Seine Verfahren des Klassifizierens und Analysierens sind für die europäische Musikfolkloristik richtungweisend geworden. Doch ist vieles von seinen Arbeiten noch nicht veröffentlicht, obwohl manche Manuskripte schon seit langen Jahren druckfertig vorliegen.

Wenn es heute möglich gemacht wird, daß eine der wichtigsten und sehnlichst erwarteten Sammlungen nun endlich gedruckt werden kann, so ist dies für die Volksliedfreunde und Musikforscher in aller Welt eine frohe Botschaft. Es sind dies die von Bartók 1906 bis 1918 gesammelten und von 1919 bis 1928 redigierten und analysierten slowakischen Volkslieder, von denen soeben der erste Teil im Druck erschienen ist: *Slowakische Volkslieder*, aufgezeichnet und systematisiert von Béla Bartók, Band I (Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava 1959). Es ist ein stattlicher Band von fast 800 Seiten geworden, ein Drittel davon ist Vorwort, Einleitung und Anmerkungen, alles zweisprachig in Deutsch und Slowakisch, eine Kurzfassung der Einleitung Bartóks auch noch in Ungarisch, Russisch, Englisch und Französisch. Der Notenteil enthält 1200 Melodien mit den Texten sowie Verweise auf 200 weitere Varianten in den Anmerkungen. Die Schönheit und der Formenreichtum der slowakischen Volkslieder bestechen auch in dieser Sammlung, deren Zweck ja eigentlich nicht die Bekanntgabe dieser Schätze einer noch unverfälschten Volkskultur, sondern ihre Systematisierung ist. Der europäischen Volksliedforschung ist mit diesem Werk ein wichtiger Baustein für die Errichtung ihrer Fundamente zugefallen, mag auch Bartóks Ordnungsprinzip heute unzureichend und jedenfalls nicht universell anwendbar erscheinen. Darüber hinaus werden die slowakischen Volkslieder auch für das Schaffen des Komponisten Béla Bartók von Be-

deutung werden, da sie eine der Quellen aufdecken, aus denen er seine Inspirationen bezog. Nicht zuletzt aber wird die Bekanntschaft mit diesem köstlichen Melodienschatz jedem Freund echter Volksmusik willkommen sein. Wir können nur hoffen, daß es der Preßburger Akademie möglich sein wird, die noch ausstehenden beiden Bände des ganzen Werks in Kürze vorlegen zu können.

Fritz Bose

Englische Musiktheorie im Wandel der Zeiten

1957 veröffentlichte Erwin R. Jacobi den ersten Teil seiner Züricher Dissertation, der sich mit englischer Musiktheorie vor und unmittelbar nach Rameau beschäftigte und neues Licht auf A. F. C. Kollmann, den Bach-Enthusiasten aus dem Hannöverschen, warf. Der fragmentarische Charakter dieser Publikation wurde allgemein bedauert, darunter auch von dem Unterzeichneten (vgl. „Musica“, Heft 7/8, 1957). Jetzt haben Verfasser und Verleger den bisher ungedruckten Hauptteil der Dissertation unter dem Titel *„Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von J. Ph. Rameau“* (Verlag Heitz, Straßburg 1960, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 39 und 39a) veröffentlicht. Band 39 gibt ein faszinierendes Bild musiktheoretischer Spekulation im England des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Hauptakzent liegt auf einer Darstellung des Lebens und Schaffens von Alfred Day, dessen Harmonielehre von 1845 in der Revision von G. A. Macfarren von 1885 zum größten Teil neu gedruckt den ausschließlichen Inhalt von Band 39a bildet. Im Schlußkapitel des Bandes 39 beschäftigt sich Jacobi kritisch wertend und historisch abwägend mit englischen Musiktheoretikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Ouseley, Stainer und Prout. In einem höchst interessanten Schlußkapitel gibt der Verfasser schließlich die Resultate einer Rundfrage wieder, die er an führende Musikerzieher des heutigen England gerichtet hat und die sich hauptsächlich auf Alfred Days Harmonielehre bezieht. Jacobis Schrift ist vorbildlich gearbeitet, von größter historischer und philologischer Gewissenhaftigkeit und eine Fundgrube wertvoller Informationen. Sie ist unerläßlich für das tiefere Verständnis englischer Musikentwicklung in dem für England so unfruchtbaren 18. Jahrhundert wie auch für die Zeit der beginnenden Musikrenaissance in England um 1880.

Hans Ferdinand Redlich

Fundgrube für den Strauss-Freund

Solange die grundlegende, auch Wesen und Persönlichkeit des 'Altmeisters' erschöpfend behandelnde Arbeit über Richard Strauss noch immer aussteht, wird man jede Veröffentlichung begrüßen, die wenigstens einiges davon vorwegnimmt. Zu ihnen zählt, von den Strauss-Freunden sehnlich erwartet, das *Richard Strauss-Jahrbuch 1959/60* (Verlag Boosey & Hawkes, Bonn 1960). Wie schon 1954 bei seinem erstmaligen Erscheinen, zeichnet auch diesmal Willi Schuh — zweifellos einer der besten Strauss-Kenner — als Herausgeber für die Zusammenstellung der sehr verschiedenartigen Beiträge verantwortlich. Doch eines ist ihnen allen gemeinsam: verfaßt von Autoren, die mit dem Schaffen des Meisters aufs beste vertraut sind und schon wiederholt Wesentliches zum Strauss-Schrifttum beisteuerten, bezeugen sie, von anderem abgesehen, mehr denn einmal auch die geistige Aufgeschlossenheit eines Komponisten, der fälschlich lange genug als einseitig galt. Sein Verhältnis zu Goethe — wie es aus einigen, hier teilweise erstveröffentlichten Vorträgen hervorgeht — spiegelt sich beispielsweise ganz besonders im Briefwechsel mit Anton Kippenberg, allein aus diesem Grunde lesenswert. Interessanter noch erscheinen freilich Einblicke, wie sie hier (ebenfalls zum erstenmal) in Gebiete seines Schaffens gewährt werden, mit denen Strauss sich nur zeitweilig und sozusagen am Rande befaßt hat. Die bisher fast unbeachtet gebliebene Bühnenmusik des dreiundzwanzigjährigen Münchner Hofkapellmeisters zu „Romeo und Julia“ gehört hierher, ebenso wie das von ihm entworfene Szenarium und die musikalischen Skizzen zum später nicht ausgeführten Ballett „Kythere“, aus dem nachmals manches in andere Werke übernommen wurde. Hermann Friess und Willi Schuh kommentieren beide in wohlthuend sachlicher Form. Grundlegend erscheint ferner Roland Tenscherts vergleichende Untersuchung der „Salome“ in der deutschen Übersetzung und der endgültigen Opernfassung, während sie als Höroper in einem auch stilkritisch bemerkenswerten Beitrag von Günter Haufswald gewürdigt wird. Gerührt liest man die von schwesterlicher Liebe diktierten Jugenderinnerungen der heute dreiundneunzigjährigen Johanna v. Rauchenberger an ihren Bruder, ebenso wie dessen Brief an Dora Wihan-Weis, mitgeteilt von Ernst Krause. — Ein Bild des kernigen Altbayern, vortrefflichen Musikers und treusorgenden Familienvaters Franz Strauss entwirft schließlich Franz Trenner. Hochwillkommen

in dem drucktechnisch glänzend ausgestatteten Band — gelegentlich haben sich ein paar Irrtümer eingeschlichen — sind auch die erstmals publizierten Bildbeigaben, vor allem der reizvoll faktisierte, mit kleinen Kompositionen geschmückte Brief des jungen Richard an seine Schwester.

Jürgen Völckers

Zur Chopin-Literatur

Als eine wertvolle Bereicherung der Chopinliteratur bietet sich folgendes Bändchen der begrüßenswerten Reihe „Bildbiographien“ an: „*Fryderyk Chopin, sein Leben in Bildern*“; Textteil von Richard Petzoldt, Bildteil von Eduard Crass (Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1960). Der Musikliebhaber erhält auf neuestem Stand der Chopinforschung ein geistiges Porträt, das von Romanhaftem und Anekdotischem gereinigt, uns in voller Glaubwürdigkeit anschaut. Richard Petzoldt schildert mit schlichter Darstellung lebendig und fesselnd, obschon auf Dokumente und Briefe gestützt, das Leben. Hinweise auf die Praxis werden aus zeitgenössischen Urteilen gewonnen, so: man sollte „für Chopins Tondichtungen Instrumente von einer mehr trockenen, nicht verschleienden Tonbildung benutzen“. Die Kapitel „In der Fremde“ und „In Paris“ ziehen offenbar ausgiebige dokumentarische Unterlagen heran zugunsten eines lebensgetreuen Bildes. Dazu Zeittafel, Bildverzeichnis, Bildquellennachweis und schließlich eine Fülle von Bildern, bei denen im prägnanten Schwarz-Weiß-Ton das frühere Kupferbraun günstigerweise ersetzt wurde. Sie vermitteln ein interessantes geistesgeschichtliches Panorama

Gottfried Schweizer

Romantische Liedkunst

Mit einer ungemein geschmackvoll ausgestatteten Gabe von Robert Schumanns „*Liederkreis*“, mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno (Insel-Bücherei, DM 2.50), hat der Verlag allen Musikfreunden wieder ein kostbares Geschenkbüchlein in die Hand gegeben. Wer die Schönheit dieses großen lyrischen Zyklus nicht nur unmittelbar als Klangzauber genießen will, dem bietet das Nachwort von Adorno eine Fülle von Anregungen. Eine vielschichtige Deutung bringt die so locker scheinende Folge der Lieder in eine sinnvoll vorgeplante Struktur, die sowohl das Tonartengefälle als auch den Stimmungsgehalt der Lieder noch im Kontrast als symmetrisch proportioniert erkennt. Wie einfühlsam Adorno hier als Deuter der Romantik zu Werke geht, wird der

Laie wie der Fachmann bisweilen nicht ohne Überraschung feststellen, wenn er liest: „Der kurze Mittelteil kennt ein bleich schimmerndes Dur.“ Von einem anderen Mittelteil erfährt man, daß „dessen Impuls von der Reprise nach Hause gebracht wird“. Im vierten Lied „wird ein quartiger Akkord angeschlagen, der, durch doppelte Vorhaltsbildung, gefärbt ist wie vom Triangel“. Zum siebenten Lied („Auf einer Burg“) bemerkt Adorno: „Es ist, als hätte die Modernität dieser Harmonisierung vorweg das Gedicht vorm Veralten schützen wollen.“ Das nächste Lied hat am Schluß einen „so grellen Akzent, daß gleichwohl die wildeste Rührung davon ausgeht“. Von der Subdominantwendung im Liede „Wehmut“ lesen wir: „Gegen das angedeutete D-Dur scheint die Haupttonart E-Dur kränklisch aufzuleuchten.“ Fürwahr, ein gedanken- und bilderreiches Nachwort!

Siegfried Borris

Ultraschall in Musikklängen

Manche in den letzten Jahren aufgekommenen Gerüchte über das Hören von Musik unter Einbeziehung des Ultraschallgebietes haben in der vorliegenden Arbeit von Jobst Fricke „Über subjektive Differenzttöne höchster hörbarer Töne und des angrenzenden Ultraschalls im musikalischen Hören“ (Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1960, DM 12.80) in der Reihe Kölner Beiträge zur Musikforschung zu sehr sorgfältigen Untersuchungen im Labor des Kölner Rundfunks geführt. Das bisherige Schrifttum auf dem Gebiet der Differenzttöne ist eingehend ausgewertet worden. Aus diesem Bericht gewinnt man den Eindruck, daß man tatsächlich aus zwei Primärtönen im Ultraschallgebiet hörbare Differenzttöne erzeugen kann, diese jedoch in der musikalischen Anwendung kaum eine Rolle spielen, da einerseits die Primärtöne an der Hörschwelle auftreten. Es wurden einige Anomalitäten entdeckt, deren Ursachen noch unbekannt sind. Bei der Besprechung der Hörphänomene durch Einfluß der Differenzttöne ist auch das Konsonanzproblem angeschnitten worden. Dabei hat leider das seit 1939 bekannte Residuumhören keine Erwähnung gefunden, das wegen der Verwechslung mit den Differenzttönen nicht mehr übergangen werden dürfte.

Fritz Winckel

Das Volkslied in unserer Zeit

Vom Volkslied heute zu reden, scheint auf den ersten Blick nicht sehr modern zu sein. Aber wenn man die Fülle von Perspektiven betrachtet, die auf einer Tagung des Arbeitskreises für Haus-

und Jugendmusik vor nicht weniger als 250 Teilnehmern auch heute noch möglich wurden, dann wird die so oft geübte Totsagerei des Volksliedes zu einem mindestens fahrlässigen, vielleicht sogar einfach falschen Zungenschlag. Zwölf Referate jener Tagung vereinigt der Band „Das Volkslied heute“ (Musikalische Zeitfragen, Band 7, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1959, DM 4.80). Sie reichen von der grundlegenden, fast philosophisch fundierten Schau Wioras („Der Untergang des Volkslieds und sein zweites Dasein“) über „Erfahrungen beim offenen Singen“ (Willi Träder) bis zum studentischen Singen von heute (Kurt Stephenson). Zwei Komplexe scheinen sich jedoch bei näherem Hinschauen abzuzeichnen: Einmal die noch heute starke Verbindung zur Musikerziehung, sowohl in der Volksschule wie in der höheren Schule, und zum anderen die wachsende Bedeutung des ausländischen Volksliedes für unsere Schau der Dinge. Fünf von den zwölf Referaten gelten dem erstgenannten Komplex, also fast die Hälfte; Themen wie „Volksliedpflege im Strukturwandel der Jugend“ (Gerd Watkinson), „Volksliedpflege in der Volksschule“ (Hans Otto), „Nur ‚attraktive‘ Lieder im Unterricht?“ (Max Wagner), „Das Volkslied in der höheren Schule“ (Hermann Pfautz—Heinrich Grössel — Hermann Peter Gericke) zeugen reichlich für die dynamische Triebkraft, die das Volkslied auch heute noch in der jugendlichen Musizierpraxis besitzt, wobei übrigens die Ergebnisse mehrerer Test-Umfragen und Stastiken sehr aufschlußreiches Material über die Stellung der Jugendlichen zum Volkslied vermitteln. Der andere Komplex wird etwa von Gottfried Wolters („Das Eindringen ausländischer Volkslieder“), Guido Waldmann („Lage und Problematik der sowjetischen Volksliedpflege“) oder schließlich auch von Jörn Thiel berührt, der zwar über „Volkslieder im Rundfunk und auf Schallplatten“ spricht, aber mindestens doch auf der Schallplatte auch auf einen starken ausländischen Anteil stößt. Alles in allem also wird in diesem Bande eine überraschende Vielseitigkeit in den heutigen Musizierformen um das Volkslied sichtbar — sie ist gewiß angesichts von Schlager und Rock and Roll nicht ohne Problematik, aber — das ist der Eindruck nach der Lektüre dieses Buches — noch viel weniger ohne Hoffnung und Zukunft, und im gewissen Sinne scheint das Volkslied noch heute, wenn auch anders als früher, den Nährboden für höhere Formen und Praktiken der Musikpflege abzugeben.

Otto Riemer

Ein musikalisches Arbeitsbuch

Das Heft von Otto Roy „Musik des Mittelalters und der Renaissance“ (Mösel Verlag, Wolfenbüttel 1959, DM 7.50) ist ein Baustein in der bereits 1930 von Heinrich Martens gegründeten Sammlung „Musikalische Formen in historischen Reihen“. Den Arbeitsgemeinschaften der Gymnasien und den Laien-Musiziergruppen soll darin eine Reihe von Stücken bereit gestellt werden, die in historischer Folge von den Anfängen der Musik im Mittelalter bis an die Schwelle der Barockzeit führt. In der Einleitung wird auf die beiden Entwicklungsströme, die Volksmusik und die Musik der christlichen Kirche, verwiesen und ein historischer Überblick mit Hinweisen auf die abgedruckten Notenbeispiele und auf die Aufführungsmöglichkeiten gegeben. Die Stücke sind in neun Folgen zusammengefaßt. Angefangen von der geistlichen Musik des Mittelalters setzen sie sich fort über die gleichzeitig entstandene weltliche Musik, die französische Mehrstimmigkeit im 12. bis 15. Jahrhundert, über die Werke der Frührenaissance, über frühe deutsche Liedsätze, Lieder und Instrumentalsätze aus der Zeit Maximilians I. zur instrumentalen Mehrchörigkeit. Die Auswahl verrät den Fachmann, der mit geschickter Hand pädagogisch instruktive Stücke aus dem umfangreichen Material gewählt und interessierten Kreisen unterbreitet hat. Hervorzuheben ist der klare Druck, nicht überall vorteilhaft die Druckanordnung, die das pausenlose Durchmusizieren einiger Stücke etwas erschwert.

Martin Lange

Rund um die leichte Muse

Die vor fast 25 Jahren herausgekommene Monographie über die Operette von Stan Czedz liegt nunmehr unter dem Titel „Das Operettenbuch“ / „Rund um die leichte Muse“ in neu bearbeiteter Auflage vor (Muthsches Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1960, DM 29.40). Schon rein äußerlich fällt das neue Format auf, das eine sehr umfassende Dokumentation über die Komponisten, über die Geschichte der einzelnen Werke und über die etwaigen Verfälschungen erlaubt. Weitere Vorzüge sind die Wiedergabe ausführlicher, vorzüglich stilisierter Inhaltsangaben und in ihrem Rahmen der Abdruck der besonders populär gewordenen Liedertexte. Hinzu kommt noch die vorzügliche bildliche Ausstattung mit seltenen Photos, Karikaturen, Theaterzetteln und Zeichnungen. Wertvoll scheint auch der Anhang über die vorhandenen Schallplattenaufnahmen. Über

die Auswahl der insgesamt 106 Operetten und Singspiele wird sich natürlich streiten lassen. Vielleicht hätte man bei einigen älteren Werken, die heute zumeist nur in grundlegenden textlichen Neufassungen erscheinen, sparsamer sein können, um dafür einige neuere Operetten aus Frankreich und den USA einschließlich der Musicals aufzunehmen. Von den zuletzt genannten Stücken ist nur Cole Porters „Kiss me, Kate“ ausführlich behandelt. Einige der gewünschten Titel sind in der überaus lesbaren Einleitung „100 Jahre Operette“ wenigstens namentlich aufgeführt. Für den Laien, an den sich das Buch in erster Linie wendet, erscheint dieses Operettenbuch aber völlig ausreichend und bietet, auch im Zusammenhang gelesen, eine überaus anregende Lektüre. Der Fachmann würde zusätzliche Angaben über die jeweiligen Librettisten nebst einem Sach- und Namensregister begrüßen, das über die ausführliche Inhaltsangabe noch hinausgehen müßte. Ferner wäre ein näheres Eingehen auf das Ballett wertvoll mit Angaben über den Charakter der einzelnen Tanzlieder.

Hans Georg Bonte

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: In „Buenos Aires Musical“ berichtet Oscar Uboldi über das Ballett des Marquis de Cuevas. Rodolfo Arizaga widmet Albéniz einen Beitrag. (237/1960)

Großbritannien: In „Opera“ schreibt Desmond Shawe-Taylor über Bellinis „Puritaner“. Philip L. Miller gibt ein Porträt von Leonard Warren. Patricia Brewster berichtet über Glyndebourne (6/1960). — In „Musical Events“ schreibt Jeremy Noble über Verdis „Macbeth“. C. B. Rees entwirft ein Bild von Tito Gobbi (5/1960). Das nächste Heft erörtert vorwiegend Opernfragen. Die Autoren sind C. B. Rees, Jeremy Noble, Peter Stadlen, Stanley Sadie (6/1960).

Italien: In „Musica d'oggi“ berichten Egon Kraus und Werner Kaupert über Musikunterricht in westdeutschen Schulen. Jos Wouters kennzeichnet holländische Komponisten von heute (5/1960).

Österreich: Ein Heft der „Österreichischen Musikzeitschrift“ ist Gustav Mahler gewidmet. Das Geleitwort stammt von Bruno Walter. Erwin Ratz erörtert Persönlichkeit und Werk. Erika Werba teilt einen Mahler-Brief mit. Erwin Mittag kennzeichnet den Komponisten als Dirigenten. Hermann Ullrich beleuchtet Mahlers Persönlichkeit

und Wien im Wandel der Zeiten. Friedrich Wildgans stellt die Beziehung zu Anton Webern her. Carmen Weingartner-Studer kennzeichnet das Verhältnis zu Felix Weingartner. Über eine Mahler-Ausstellung berichtet Dolf Lindner (6/1960).

Schweden: „Nutida Musik“ bringt Werk-Analysen aus der Feder von Lennart Reimers, Mogens Andersen und Lars. J. Werle. Weitere Arbeiten stammen von Sven Erik Bäck und Jan Maegaard (4/1960).

Schweiz: Die „Schweizerische Musikzeitung / Schweizer Musikpädagogische Blätter“ bringen einen Beitrag von Frank Walker, betitelt „Gespräche mit Hugo Wolf“. Peter Benary schreibt über Rhythmik als aktuelles Problem. Eine Arbeit von Otto Erich Deutsch ist der Frage der Ikonographie gewidmet. Willy Waldmeyer untersucht die Rolle des Magnettongeräts im Dienste der Musik. Französisch geschriebene Beiträge stammen von Hélène Rieder, Roger Boss und Gisèle Brelet (4/1960).

MUSICA-NACHRICHT

Geburtstage

Anton Hardörfer, langjähriger Direktor der Volkswangschule und maßgeblich an ihrem Wiederaufbau beteiligt, vollendete am 12. Juni das 70. Lebensjahr.

Louis Armstrong, der bekannte Jazztrompeter, wurde am 4. Juli 60 Jahre alt.

Fritz Griem, Leiter des Seminars für Privatmusikerzieher an der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken, wurde am 5. Juli 65 Jahre alt.

Hans Gál, der aus Niederösterreich gebürtige Komponist, wird am 5. August 70 Jahre alt.

Walter Kroemer, Musikwissenschaftler und Gründer der „Wochen zeitgenössischer Musik“ in der Lutherstadt Wittenberg, feiert am 11. August seinen 60. Geburtstag.

Heinrich Sutermeister vollendet am 12. August das 50. Lebensjahr.

Alexander Jemnitz, Komponist aus Budapest, geht am 12. August seinen 70. Geburtstag.

Franz Philipp, der in seiner Heimatstadt Freiburg im Breisgau lebende Komponist, wird am 24. August 70 Jahre alt.

Ernennungen und Berufungen

Wolfgang Sawallisch und Oscar Fritz Schuh sind ab Oktober an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln als Dozenten tätig. Wolfgang Sawallisch übernimmt die Leitung einer Dirigentenklasse, Oscar Fritz Schuh leitet die zu einer Theaterabteilung erweiterte Opernschule.

Clara Ebers wurde als Professorin an die Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg berufen; sie wird eine Hochschulklass für Gesang leiten.

Ehrungen und Auszeichnungen

Tino Pattiera, ehemaliger Tenor an der Dresdener Staatsoper und jetzt seit Jahren in Wien lebend, wurde zu seinem 70. Geburtstag mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse ausgezeichnet.

Verbände und Vereine

Das Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt wählte während seiner Hauptarbeits-tagung Siegfried Borris zum ersten und Walter Kolneder zum zweiten Vorsitzenden.

Von den Musikinstituten

Die Staatliche Hochschule für Musik Köln veranstaltete ein Orchesterkonzert mit Werken von Brahms bis Strauss, ein dem Gedenken Robert Schumanns gewidmetes Hochschulkonzert, ein internationales Austauschkonzert des Konservatoriums Bern und ein Konzert für den Verein der Freunde und Förderer der Hochschule. An einem Opernabend sah man „Zaide“ von Mozart. Frau Dr. Schmücker sprach über „Allgemeine Fragen der Musikerziehung“. Die erstmalig auf Schloß Brühl veranstalteten Meisterkurse endeten mit einem festlichen Schlußkonzert.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt teilt mit, daß zum ständigen Vertreter des Direktors Franz Flöbner berufen wurde, Anton Bier-sack wurde zum Professor ernannt. Gertrude Pitzinger ist in die Jury des Internationalen Musikwettbewerbes in Wien berufen worden. Der Studierende Rudi Lehmann erhielt eine Verpflichtung an das Theater der Stadt Trier.

Die Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart veranstaltete ein Gastkonzert mit Miklos Hegedüs und Richard Laugs, bei dem Werke von Ernest Bloch, Igor Strawinsky und Beethoven erklangen. Außerdem lud sie zu einem Konzert mit Werken von Hermann Reutter ein.

Die Staatliche Hochschule für Musik Freiburg gab Herbert Haag einen Lehrauftrag zur Abhaltung eines kirchenmusikalischen Seminars. Helmut Müller wurde als Fachlehrer für Fagott verpflichtet, ebenso Walter Gleißle für Trompete. Isaac Karabtschewsky, Studierender der Hochschule, dirigierte zur Einweihung der neuen brasilianischen Hauptstadt Brasilia die Krönungsmesse von Mo-

zart. Die Studierenden Hermann Voß, Martin Fischer und Wolfgang Werner wurden an führende Orchester verpflichtet. In einem Klavierabend der Hochschule spielte Karl-August Schirmer, Peter Dohms gab einen Violinabend, und das Dohms-Quartett war in einer eigenen Veranstaltung zu hören.

Die Staatliche Hochschule für Musik Saarbrücken veranstaltete ein Hochschulkonzert, das dem Violoncello gewidmet war. Maurice Glendron spielte mit seiner Meisterklasse und dem Hochschulorchester. Zur Uraufführung kam die „Scuola di Celli“ von Jean Françaix, ein Werk für zehn Violoncelli.

Das Hochschulinstitut für Musik Trossingen berichtet, daß Rudolf Tobel, Leiter einer Ausbildungsklasse des Instituts, bei den diesjährigen Casals-Festspielen in Prades mitwirken wird.

Das Bayerische Staatskonservatorium der Musik Würzburg wird mit zwei Konzerten am diesjährigen Mozartfest teilnehmen. Eine Reihe von Studierenden wurde an Kultur- und Theaterorchester verpflichtet, Studierende der Opernklasse erhielten Berufungen nach Klagenfurt, Frankfurt und Coburg.

Das Bruckner-Konservatorium Linz an der Donau brachte eine umfassende Reihe von Studienkonzerten, Opernaufführungen und Vorträgen.

Die Musikseminare der Universität Bahia unter H. J. Koellreutter führten einen Internationalen Meisterkurs für Violine durch; es folgt im September ein Kurs für Klavier und im Oktober einer für Chordirigieren. Für April 1961 ist ein Kurs für Komposition vorgesehen, im Juni ein solcher für Gesang und im August für Musiktherapie.

Die Arbeitsgemeinschaft der Direktoren aller Konservatorien, Musikhochschulen und Musikakademien hielt in Kassel eine Tagung ab, bei der die einheitliche Aufgabenstellung aller deutschen Musikschulen gefordert wurde.

Musikfeste und Tagungen

Kirchenmusiktage in Nördlingen fanden zum dritten Male statt. Es erklangen Werke klassischer Meister der protestantischen Kirchenmusik, aber auch zeitgenössische Kompositionen.

Eine Bach-Reger-Woche in Berlin, veranstaltet von dem evangelischen Kirchenmusikwerk und dem kirchenmusikalischen Referat des katholischen Bistums Berlin, vereinigte Chöre und Orchester aus allen Teilen Deutschlands.

Die Heidelberger Bachwoche, die vom Heidelberger Bachverein anlässlich seines 75jährigen Bestehens veranstaltet wurde, brachte neben zahlreichen künstlerischen Veranstaltungen einen Vortrag von

Wolfgang Fortner über das Thema „Bach in unserer Zeit“.

Das Mozartfest in Würzburg war in erster Linie dem sinfonischen und kammermusikalischen Schaffen des Meisters gewidmet.

Die Internationalen Musiktage in Konstanz brachten auch in diesem Jahr wieder eine Reihe klassischer und zeitgenössischer Werke, die von deutschen und ausländischen Künstlern aufgeführt wurden. Der Eröffnungsabend war Hermann Reutter gewidmet.

Die 9. Internationale Orgelwoche in Nürnberg vermittelte eine Sonderausstellung „Das musikalische Instrumentarium des Mittelalters“. Gleichzeitig fand neben zahlreichen Konzerten ein kirchenmusikalisches Seminar unter der Leitung von Friedrich Höpner und Ferdinand Haberl statt.

Die 8. Industriefestspiele der Stadt Wetzlar brachten eine Freilichtaufführung von Saint-Saëns Oper „Samson und Dalila“, aufgeführt vom Hessischen Staatstheater Wiesbaden.

Die Ottobruer Konzerte boten vier Orgelkonzerte, Flötensonaten und eine Aufführung des „Messias“ von Händel.

Die Sommerakademie der Folkwangschule Essen, die dem zeitgenössischen Kunsstschaffen gewidmet war, brachte auf musikalischem Gebiet eine Reihe von Studioaufführungen und Vorträgen.

Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Kranichstein boten neben Vorträgen von Boulez, Nono, Stockhausen und Wolpe auch eine Reihe von Konzerten mit ausschließlich moderner Musik. Im Rahmen der Ferienkurse fand der Wettbewerb „Kranichsteiner Musikpreis 1960“ statt.

Der Internationale Musikalische Wettbewerb in Genf hatte Samuel Baud-Bovy zum Präsidenten. Seit 1939 haben an den Genfer Musikwettbewerben etwa 4 000 Kandidaten teilgenommen.

Das 22. Internationale Straßburger Musikfest sah als Gäste das Sinfonie- und Gesangsensemble des italienischen Rundfunks. Als Uraufführung war ein Werk von Maurice Jarre zu hören.

Die Festspiele von Aldeburgh brachten die Uraufführung von Benjamin Brittons Vertonung des „Sommernachtstraums“.

Das 10. Musikfestival Helsinki stand im Zeichen der Werke von Jan Sibelius. Internationale Kräfte wirkten mit.

Die Züricher Festwochen brachten eine französische Woche sowie zahlreiche Konzerte mit führenden Dirigenten und Solisten.

Das Festival der zwei Welten in Spoleto bot in diesem Jahr die italienische Erstaufführung der neuen Oper von Hans Werner Henze „Der Prinz von Homburg“ als Gastspiel der Hamburgischen Staatsoper.

Das Holland-Festival brachte in diesem Jahr 120 Veranstaltungen in 20 Städten unter Beteiligung vieler ausländischer Künstler. Im Mittelpunkt der Programme stand das Werk von Gustav Mahler.

Die Sommerfestspiele der Eutiner Waldoper, die in diesem Jahr zum 10. Male stattfinden, bringen als Freilichtaufführung Webers „Freischütz“, Mozarts „Zauberflöte“ und Verdis „Troubadour“.

Die 11. Sommerfestspiele von Dubrovnik verzeichnen in ihrem Programm die Opern „Rusalka“ von Dvořák, „Die Italienerin in Algier“ von Rossini, „Lucia di Lammermoor“ von Donizetti und „Dido und Aeneas“ von Purcell. Daneben sind zahlreiche Konzerte zu hören, außerdem werden jugoslawische Volkstänze geboten.

Die 3. Internationalen Festspieltage in Vancouver, Kanada, wurden mit „Madame Butterfly“ eröffnet. Sie bieten außerdem viele Konzerte und ein Gastspiel der Peking Oper.

Der 8. Internationale Dirigentenkurs in Hilversum, an dem 59 Kandidaten aus 19 Ländern teilnahmen, wurde von Franco Ferrara geleitet.

Die Sommerakademie am Mozarteum in Salzburg veranstaltet Dirigentenkurse, Opernstudios und instrumentale Meisterkurse.

Die Internationalen Sommerkurse der Jeunesses Musicales sind für die Zeit vom 4. August bis 14. September vorgesehen und stehen unter der Leitung von Fritz Büchtger. Es werden Kurse für Orchester, Chor, Kammermusik, Kammerorchester und Oper abgehalten.

Beim Internationalen Jugendfestspielertreffen in Bayreuth vom 12.—28. August werden die jungen Menschen an verschiedenen musischen Arbeitskreisen teilnehmen können. Gleichzeitig wird ihnen der Besuch von Aufführungen der Festspiele ermöglicht.

Beim Österreichischen College in Alpbach wird Alphons Silbermann ein Seminar „Vokabular der Musikkritik“ leiten.

Ein Max Reger-Fest findet vom 17.—25. September in Dortmund statt. Musik aus allen Schaffensgebieten Regers kommt zu Gehör. Zur Eröffnung spricht Fritz Stein einige Gedenkworte.

„Ist die Kirchenmusik isoliert?“, heißt eine Tagung der Evangelischen Akademie in Tutzing, die vom 19.—21. September stattfindet. Teilnehmer sind Kirchenmusiker, Textdichter und Komponisten.

Ein deutsches Schlagerfestival wird am 24. September in Wiesbaden stattfinden, zu dem bisher 110 unveröffentlichte Schlager eingereicht wurden.

Die Internationalen Musikfestwochen Luzern vom 13. August—8. September bringen wieder eine große Zahl von Sinfonie- und Kammerkonzerten sowie Liederabende.

Die Internationale Musikwoche der Stichting „Gaudemus“ vom 3.—11. September will eine Begegnung junger Komponisten ermöglichen, zahlreiche Musikwerke zur Aufführung bringen, die auch vom holländischen und belgischen Rundfunk übertragen werden und einen Kurs und Vorträge über zeitgenössische Musik und ihre Probleme abhalten.

Nordische Musiktage finden vom 8.—11. September in Stockholm statt. Zur Aufführung kommen ausschließlich Werke schwedischer, norwegischer, dänischer, finnischer und isländischer Komponisten.

Die Kasseler Musiktage 1960 vom 7. bis 10. Oktober werden mit einem Vortrag von Ernst Krenk, „Komponist und Hörer“, eröffnet. Das vielseitige Programm der neun Konzerte mit alter und neuer Musik reicht von einer szenischen Aufführung des Oratoriums „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Claudel/Honegger bis zu kleinen Formen der Haus- und Kammermusik. Es wird ergänzt durch drei Referate (Franz Peter Goebels, Rudolf Kelterborn, August Wenzinger) aus aktuellen musikalischen Arbeitsgebieten. Zu den Mitwirkenden zählen das Staatstheater Kassel, das Orchester des Hessischen Rundfunks, das Folkwang-Kammerorchester und die Westfälische Kantorei. Voraus geht eine Arbeitstagung über „Neue Gebrauchsmusik“ mit praktischen Beispielen und anschließender Diskussion aller Vorführungen.

Das 35. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wird in der ersten Hälfte des Juni 1961 in Wien stattfinden.

Preise und Wettbewerbe

Ein Wettbewerb in den Fächern Klavier, Violoncello, Flöte und Oboe wurde von den Staatlichen Musikhochschulen der Bundesrepublik und Westberlins in München durchgeführt.

Ein Klavierspielwettbewerb zum Tag der Hausmusik wird von René Heinersdorff in Düsseldorf für Kinder veranstaltet. Das Auswahlkonzert findet am 23. Oktober statt.

Der Internationale Musikwettbewerb in Wien vom 15.—28. Mai 1961 ist dem Klavierwerk Ludwig van Beethovens gewidmet. Veranstalter sind die Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien und der Verein der Freunde der staatlichen Musikakademie Wien. Teilnahmeberechtigt sind alle Pianisten, die zwischen dem 29. Mai 1929 und dem 28. Mai 1944 geboren sind. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat des Internationalen Musikwettbewerbs, Wien III, Lothringer Straße 18.

Von den Bühnen

Die Städtische Oper Berlin brachte eine Aufführung von Puccinis „La Bohème“, in der Kammer-sänger Edwin Heyer aus Anlaß seines 75. Ge-

burtstages den Alcindor sang. Edwin Heyer war von 1912–1957 Lyrischer Bariton des Theaters. — Lisa Otto ist seit zehn Jahren Mitglied des Instituts.

Die *Hamburgische Staatsoper* wird die neue Vorspielzeit mit „Carmen“ eröffnen. Erste Aufführung der Hauptspielzeit ist Henzes „Prinz von Homburg“.

Die *Deutsche Oper am Rhein* wird in der kommenden Spielzeit Hans Werner Henzes Ballett „Undine“ herausbringen.

Die *Staatsoper Dresden* brachte als letzte Premiere der Spielzeit Verdis „La Traviata“.

Die *Städtischen Bühnen Gelsenkirchen* eröffnen die Spielzeit mit Richard Wagners „Tannhäuser“. Als Uraufführungen sind „Ariadne“ von Bohuslav Martinů und das Ballett „Der Neffe der Marchesa“ von Donizetti/Schreiter vorgesehen.

An den *Städtischen Bühnen Augsburg* kam als letzte Premiere der Spielzeit „Salome“ von Richard Strauss zur Aufführung.

Das *Essener Opernhaus* bot im Rahmen der deutsch-griechischen Tage das Ballett „Die Bacchantinnen“ von Yeorgo Sicilianos in Anwesenheit des Komponisten.

Das *Royal Opera House Covent Garden London* bringt in der Zeit vom 16. September–8. Oktober zwei vollständige Zyklen des „Ring“ zur Aufführung. Die musikalische Leitung hat Rudolf Kempe.

Im *Bolschoi-Theater Moskau* tanzte erstmals Jekaterina Maksimowa, eine Schülerin von Galina Ulanowa, die Giselle in dem Adamschen Ballett.

Boris Blachiers „Rosamunde floriss“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Georg Kaiser und dem Libretto von Georg von Westernman wird während der Berliner Festwochen unter der musikalischen Leitung von Richard Kraus zur Uraufführung kommen.

Winfried Zilligs Oper „Die Verlobung in St. Domingo“ wird in der kommenden Spielzeit in Freiburg im Breisgau aufgeführt werden.

Luigi Cherubinis Oper „Medea“ soll in der Bonner Beethovenhalle in der deutschen Fassung von Horst Goerges und Wilhelm Reinking herauskommen.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Die *Berliner Philharmoniker* bringen 32 Konzerte in der Spielzeit 1960/61. Neben klassischer Literatur werden selten gespielte Werke des 19. Jahrhunderts und Werke der Moderne zur Aufführung gelangen. Die Reihe „Musik des 20. Jahrhunderts“ ist auf fünf Konzerte erweitert worden. Als Uraufführung ist ein Cello-Konzert von Aribert Reimann vorgesehen.

Die *Dresdener Staatskapelle* bot in ihrem letzten Sinfonie-Konzert dieser Spielzeit unter Otmar Suitner ein Programm mit Werken von Mendelssohn Bartholdy, Brahms, Mozart und Blacher.

Das *Schwäbische Symphonie-Orchester Reutlingen* brachte in der Klosterkirche Ochsenhausen Mozarts „Requiem“ zur Aufführung. Die Leitung hatte Hans Grischkat.

Das *Staatliche Kulturorchester Mühlhausen* in Thüringen spielte eine „Suita arctica“ von Hallgrimur Helgason und die dem Orchester gewidmete Mühlhäuser Ratsserenade von Gottfried Schwieters.

Rotterdams *Philharmonisch Orkest* widmete zwei Konzerte dem Schaffen Ludwig van Beethovens. Im Rahmen des Holland-Festivals fand ein Konzert mit Werken moderner Komponisten statt.

Gustav Mahlers „Klagendes Lied“ stand im Mittelpunkt eines Konzertes des Music Department des City College New York.

Otto Reinholds „Triptychon“ wurde vom Prager Sinfonie-Orchester unter Kurt Masur aufgeführt.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Das *Folkwang-Kammerorchester* spielte in einem der Neuen Musik gewidmeten Konzert Werke von Genzmer, Bialas, Martin, Sehlbach und Hindemith. Die Werke „Sinfonia piccola“ von Günter Bialas und „Kammerkonzert“ op. 97 Nr. 1 von Erich Sehlbach waren Auftragsarbeiten des Kammerorchesters, die in diesem Rahmen unter Erwin Dressel uraufgeführt wurden.

Das *Frankfurter Streichquartett* brachte zusammen mit dem Kinderchor des Hessischen Rundfunks und dem Flötisten Willy Schmidt den Liederzyklus „Sieben kleine Meisen“ von Friedrich Zipp zur Uraufführung.

Otto Bantel veranstaltete in Stuttgart einen Kompositionsabend mit eigenen Werken.

Orgelwerke und Geistliche Musik

Walter Hüttels Cantio sacra „Christe du Lamm Gottes“ kam in Glauchau zur Uraufführung. Sein Geistliches Konzert „Der Herr ist mein Hirte“ wurde in Karl-Marx-Stadt erstaufgeführt.

Helmut Bornefeld veranstaltete in Heidenheim eine Ausstellung „25 Jahre Orgelpflege“, bei der auch Tonbänder zu hören waren.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der *Norddeutsche Rundfunk Hamburg* übertrug Mozarts „Entführung aus dem Serail“ unter der Leitung von Hans Schmidt-Isserstedt.

Radio Bremen brachte ein Konzert des Rotterdamer Philharmonischen Orchesters, ein Konzert des Bergener Symphonie-Orchesters unter der Leitung von André Cluytens und die beiden heiteren

Opern „La Serva Padrona“ von Pergolesi und „Susannes Geheimnis“ von Wolf-Ferrari

Der Westdeutsche Rundfunk Köln sendete zu Carl Orffs 65. Geburtstag dessen Oper „Die Kluge“. In der Reihe „Oper im 20. Jahrhundert“ erklangen acht Szenen aus „Peter Grimes“ von Benjamin Britten. Vom Prager Frühling wurde ein Sinfonie-Konzert mit Werken von Rachmaninoff, Schostakowitsch und Ravel übertragen. Otto Maag stellte die letzte Folge seiner Schumann-Reihe unter das Thema „Requiem“. Leonard Bernstein wurde in der Sendung „grand young man“ vorgestellt.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte zu Mahlers 100. Geburtstag dessen „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und die erste Symphonie. In einem weiteren Konzert erklang die zweite Symphonie des gleichen Meisters. Carl Schuricht war zu seinem 80. Geburtstag eine Sendung gewidmet. Außerdem kam Bruckners „nullte“ Symphonie zur Aufführung. Der Hessische Rundfunk veranstaltete wieder Tage Neuer Musik. Ein Konzert unter Dean Dixon war der klassischen Moderne vorbehalten.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart übertrug eine Friedrich Silcher-Feier aus dem Geburtshaus des Komponisten in Schnait im Remstal. Zu Orffs 65. Geburtstag erklang „Der Mond“.

Der Südwestfunk Baden-Baden vermittelte zu Gustav Mahlers 100. Geburtstag ein Nachtstudio von Winfried Zillig „Mahler als Wegbereiter Arnold Schönbergs“, ein Konzert mit den „Kindertotenliedern“ und der siebenten Symphonie sowie ein Porträt des Komponisten von Paul Nettel. Das Südwestfunk-Orchester spielte unter Hans Rosbaud Olivier Messiaens „Turangalila“-Sinfonie. Hans Hergers Kantate „Zum Fest der heiligen Apostel Petrus und Paulus“ kam zur Ursendung. Das Landesstudio Freiburg brachte eine Kammermusik mit Werken von Johann K. F. Fischer und Christian Cannabich.

Der Bayerische Rundfunk München brachte Lortzings „Waffenschmied“, vermittelte die zweite Sinfonie von Mahler, gedachte Orffs 65. Geburtstags mit der „Bernauerin“. Ein Abend war Robert Schumann vorbehalten.

Der Deutschlandsender produzierte die Fortsetzung der Sendereihe „Bach-Kantaten“ aus der Thomaskirche zu Leipzig, ferner Aufnahmen von historischen Orgeln und Tasteninstrumenten. Un-

veröffentlichte Werke von Mendelssohn wurden gleichfalls aufgenommen.

Im Fernsehen wird am Totensonntag Janáčeks „Jenufa“ zur Aufführung kommen.

Von Hans Kracke wurde das „Concerto für Klavier und Streichorchester“ vom Südwestfunk aufgenommen. Ein „Trio für Horn, Klarinette und Klavier“ wurde vom Hessischen Rundfunk produziert.

Artur Hartmanns kürzlich uraufgeführte Sinfonie kam im Westdeutschen Rundfunk zur Ursendung.

Gastspiele und Konzertreisen

Das New Yorker Philharmonische Orchester wird unter Leonard Bernstein im Rahmen der Berliner Festwochen ein Konzert geben.

Die Bamberger Symphoniker waren unter Heinz Wallberg während der Sibelius-Festspiele in Helsinki in zwei Konzerten zu hören.

Die Opera Nazionale Italiana mit Solisten der Mailänder Scala gastierte im Berliner Metropol-Theater mit Rossinis „Barbier von Sevilla“.

Van Cliburn, der junge amerikanische Pianist, unternahm eine sechswöchige Konzerttournee durch die Sowjetunion.

Ingeborg und Reimer Küchler, das Hamburger Klavierduo, spielten unter der Leitung von Carl Garaguly in Hilversum das Konzert für zwei Klaviere von Béla Bartók.

Renata Tebaldi sang mit großem Erfolg in der Pariser Oper die Tosca. Sie wird im kommenden Jahr eine zweite Konzertreise durch die Bundesrepublik unternehmen.

Shige Yano, eine japanische Sängerin, gab zur 800-Jahrfeier der Stadt Schwerin ein Gastkonzert.

Joachim Ernst Berendt hielt im Rahmen eines argentinischen Jazz-Kongresses einen Vortrag über „Jazz in Deutschland“.

Verschiedenes

Eine Beethoven-Ausstellung wurde in Lissabon eröffnet. Sie findet im Rahmen der von der Gulbenkian-Stiftung veranstalteten internationalen Musikfestspiele statt.

„Béla Bartók im Spiegel seiner Briefe“ hieß ein Vortrag, den Istvan Szélenyi in Berlin hielt. Die Ausführungen wurden durch Musikbeispiele aus ungedruckten Werken Bartóks belebt.

ARIEN UND KANZONETTEN

DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

nach den Quellen herausgegeben und übersetzt von Hermann Keller. BA 3450. DM 16.—

Die Sammlung bringt eine Auswahl besonders wertvoller geistlicher und weltlicher Gesangsmusik des 17. und 18. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, England und Frankreich, von der ein Teil hier zum ersten Mal veröffentlicht wird. Sie enthält Arien und Kanzonetten folgender Komponisten:

Arne, Thomas
Bach, J. Chr.
Bach, J. S.
Bononcini, Giovanni Maria
Caccini, Francesca
Caccini, Giulio
Carissimi, Giacomo
Conti, Francesco
Dowland, John
Falconieri, Andrea
Gluck, Christoph Willibald
Händel, Georg Friedrich

Lotti, Antonio
Mancini, Francesco
Mazzaferrata, Giov. Batt.
Monteverdi, Claudio
Mozart, Wolfgang Amadeus
Paisiello, Giovanni
Purcell, Henry
Rigatti, G. A.
Rousseau, Jean Jaques
Scarlatti, Alessandro
Strozzi, Barbara
und andere

Die Liedtexte sind in Originalsprache und deutscher Übersetzung enthalten.

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK



CONCENTUS MUSICUS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK spielt für Sie
auf Original-Instrumenten des 17. u. 18. Jahrh.

HEINRICH J. F. BIBER

Balletti Lamentabili · Sonate X, Christus am Kreuz
(aus den »Mysterien-sonaten«) · Mensa Sonora, Pars I
Sonata Nr. 5 aus Armonico Tributo **AVRS 6177**

GEORG MUFFAT

JOSEPH HAYDN

Baryton-Trio Nr. 62 G-Dur · Streichquartett D-Dur
op. I Nr. 3 · Siciliano aus dem Baryton-Trio Nr. 49 ·
Cembalo-Konzert F-Dur **AVRS 6178**

Amadeo Kassel

30 cm · 33 U · Preis jeder Platte DM 19.—. Ihr Schall-
platten-Händler hält diese Aufnahmen am Lager

DAS MUSIKSTUDIUM

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder, Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut), Komposition: Heiß, Ledner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Ledner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar, Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses, Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Opernschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieur — Meisterklassen für Gesang (Prof. Franziska Martienßen-Lohmann), Violine (Kurt Schäffer), Viola (Franz Beyer), Violoncello (Kurt Herzbruch), Klavier (Max Martin Stein). Klasse für Komposition: Jürg Baur, Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Inselstraße 27/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife — **ABTEILUNG MUSIK:** Leitung: Prof. Dressel / **Instrumentalklassen und Seminare:** Klavier: Kraus, Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning, Otilie Brabandt, Müller, Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass, Cello: Störck, Cembalo: Helma Elsner, Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert, Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke, Allg. Erziehungslehre: Spreen, Musikerziehung: Burkardt, Musikwissenschaft/ Studio für Neue Musik: Dr. Wörner / **Rhythmische Seminar:** Erna Conrad, Margret Pietzsch-Amos / **Katholische Kirchenmusik:** Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort / **Evangelische Kirchenmusik:** KMD Reda, Dr. Reindell / **Orchesterschule:** Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritzsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf, Wedking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / **ABTEILUNG THEATER:** **Opern-Abteilung:** Leitung: Prof. Dressel, Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme, von Glasow, Musikalische Einstudierung: Knauer, Szenischer Unterricht: Roth, Rose Krey, Titt, **Operndorschule:** Knauer, **Schauspiel-Abteilung:** Leitung: Kraut, Dozenten: Else Betz, Clausen, Moje Forbach, Gröndahl, Jelen, Rose Krey, Thea Leymann, Wallrath, Lilo Grasses, Mandelartz, Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung / Theaterstudio / **ABTEILUNG TANZ:** Leitung: Jooss, Dozenten: Anne Woolliams, Anna Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela Reber, Diana Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen). Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, **Ausbildungsklassen** für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung** (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule.** Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger, **Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik** (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). **Ausbildungs- und Meisterklassen** für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; **Opern- und Schauspielklassen.** Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler, **Ausbildungsmöglichkeiten** für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung, **Meisterklassen** für Klavier (Yvonne Liorid), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). **Seminare** für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule, Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

DAS MUSIKSTUDIUM

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36. Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schart) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel] / Violine (Mendius, Ringelberg, Offner) / Viola (Kußmaul) / Violoncello (Adomeit, Gutbrod) / Alte Str.-Instr. (Dr. Behr) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Hölzlin, Schneider, Dr. Eggert, Vogt) / Korrep. (Wagner, Mayer) / Musikgeschichte (Dr. Tröller). Auskunft durch die Verwaltung, R. 5. 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositions-klasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt
NEUPERT
BAMBERG NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg Marienortgraben I



Ihr Musikalienhändler
HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



Utrillo

EIN BAND DER REIHE »MODERNE KUNST«

Schon zu Lebzeiten ist Utrillo zu einer Legende geworden. Seine Größe ist von seiner Erniedrigung nicht zu trennen. Leben und Erlebnisse sind der Hintergrund seiner unerhört spontanen und ungezwungenen Kunst. Utrillo, das Kind einer ausschließlich städtischen Kultur, wurde zum Maler, ja Porträtisten von Paris. Immer bleiben seine Themen gleich: die Straßen von Montmartre mit ihren Kneipen, die stillen kleinen Plätze der ehemaligen Vorstadt Sacré Coeur.

Besonders aktuell ist das Werk dieses genialen Meisters in diesen Wochen, da Tausende von Kunstliebhabern eine große Auswahl seiner Gemälde in der umfassenden Münchener Ausstellung erleben können. Erst jetzt wird so richtig bewußt, welche Lücke der vorliegende Band schließt, der auf 32 in vollendetem Kunstdruck wiedergegebenen Farbtafeln die schönsten Gemälde Utrillos darbietet, auf Farbtafeln, die den höchsten Stand unserer modernen Reproduktionstechnik dokumentieren.

UTRILLO: Text von Waldemar George • 32 Farbtafeln und 41 Schwarzweiß-Abbildungen • Ganzleinen • glasierter Schutzumschlag • Format 28,5 x 36 cm • DM 45,-

In der Reihe »Moderne Kunst« sind außerdem folgende Bände erschienen: Fernanda Wittgens: PICASSO • Marco Valsecchi: VAN GOGH • Franco Russoli: MODIGLIANI • Charles Sterling: Die Meisterwerke der französischen Malerei in der ERMITAGE

VERLAG ANDREAS ZETTNER

WURZBURG · WIEN





NEU BEI BÄRENREITER

Johann Sebastian Bach: Bleib bei uns, denn es will Abend werden, Kantate zum 2. Ostertag BWV 6, nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Alfred Dürr. BA 5117. Orgelstimme (Continuo-Aussetzung: Hugo Ruf) DM 4.—. Klavierauszug von Hugo Ruf (BA 5117a) DM 4.—.

Johann Sebastian Bach: Festmusiken zu Leipziger Universitätsfeiern (Neue Bach-Ausgabe Serie I, Band 38), herausgegeben von Werner Neumann. BA 5016. Kart. DM 37.—, Ln. DM 41.—, Hldr. DM 44.50. Dazu ist erschienen: Kritischer Bericht von Werner Neumann. Kart. DM 13.50, Ln. DM 16.50.

Hans Friedrich Micheelsen: Christ ist erstanden. Choralkantate für ein- bis vierstimmigen gemischten Sänger-Chor und sechsstimmigen Bläser-Chor (Werkreihe für Bläser und Sänger). BA 3591. Part. DM 4.60, Chorpart. DM —.80, Bläserpart. DM 1.80

Dem 1. Teil der Kantate liegt eine fünfstrophige Oster-Dichtung R. A. Schröders zugrunde, der 2. Teil des Werkes erhebt die begleitende Osterfanfare des 1. Satzes zu seinem zentralen cantus firmus. Zwischen den beiden Teilen kann die Motette „Nun aber ist Christus auferstanden“ (BA 3187) musiziert werden.

Gerhard Schwarz: Psalmen mit Antiphonen. Magnificat und Seligpreisungen. Vier- bis achtstimmiger gemischter Chor (Männerchor, Frauenchor, Singstimme), Instrumente und Orgel. BA 3950 DM 2.80. Antiphonblatt DM —.25.

Die vorliegenden Vertonungen einer Reihe von Psalmen, des Magnificats und der „Seligpreisungen“ werden durch Antiphonen ergänzt, durch die die Psalmen für den gottesdienstlichen Gebrauch verwendbar werden. Die Ausführung läßt die unterschiedlichste Besetzung zu und ist damit fast allen Gemeinden möglich.

Hans Leo Haßler: Missa octo vocum. Messe für achtstimmigen Doppelchor (Grusnick). BA 2910. Partitur DM 6.—.

Hans Leo Haßlers doppelchörige Messe bietet in der vorliegenden praktischen Ausgabe eine lohnende Aufgabe für das Musizieren mehrchöriger Musik. Eine getrennte Aufstellung im Raum, unterstützt durch Hinzutreten von Instrumenten möglichst gegensätzlicher Klangfarbe, vermag die ganze Klangsönheit und Ausdruckskraft dieses Werkes zu offenbaren.

Johann Sebastian Bach: Sonaten für Violino und Continuo in G-dur, BWV 1021, und in e-moll, BWV 1023. Nach dem Urtext der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben von Günter Haußwald. BWV 1021 (BA 5120) Part. m. St. DM 3.50, V DM 1.80, Vc DM 1.20; BWV 1023 (BA 5121) Part. m. St. DM 5.—, V DM 2.40, Vc DM 1.20.

Hubert Unverricht: Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik. 88 Seiten mit 5 Notentafeln. DM 6.20 (Nr. 17 der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung). Die hier gewonnenen Ergebnisse sollen als Anregung und Hilfe für den verstanden werden, der sich ernsthaft mit Beethovenschen Werken — vor allem mit ihrer Herausgabe — befaßt.

Aus der Reihe „Hortus Musicus“:

HM 160: Joseph Bodin de Boismortier, Sonate e-moll (Ruf) für Querflöte, Viola da gamba und Basso continuo oder für Oboe, Fagott und Basso continuo oder für Violine, Violoncello und Basso continuo. Part. m. St. DM 4.80.

HM 161: Johann Christoph Pepusch, Triosonate d-moll (Ruf) für Querflöte (Altblockflöte, Violine), Viola da braccio oder da gamba und Basso continuo. Part. m. St. DM 4.80.

HM 162: Jean Baptiste L'Oeillet, Sonaten, Heft II (op. 3/9 B-dur, op. 4/9 G-dur, op. 4/10 C-dur) für Querflöte (Violine, Oboe) und Basso continuo (Hinnenthal). DM 6.20.


HM 163: Henry Purcell, Unto thee will I cry (Just) for Bass Solo, Strings and Basso continuo. Herr zu dir will ich schrei'n für Baß-Solo, Streicher und Basso continuo. Part. DM 2.50, 4 Streicher je D M—50.

HM 164: Henry Purcell, How pleasant is this flowery plain and grove (Just) for Soprano, Tenor, Two Recorders and Basso continuo. Wie wönig ist's auf blumigem Gefild, für Sopran, Tenor, zwei Blockflöten und Basso continuo. Part. DM 3.20, f'-Blockflöte I, II, Violoncello je DM —.50.

HM 165: Jean Baptiste L'Oeillet, Sonaten, Heft III (op. 3/12 G-dur, op. 4/11 dorisch f. op. 4/12 a-moll). DM 5.60.

HM 169: Francesco Maria Veracini, Konzert D-dur (Paumgartner) für Violine und Streicher. Part. DM 4.80, Viol. prim., Viol. I, II, Viola, Vc/Baß je DM 1.20.

**EIN KLINGENDES
MEISTERWERK**



FÖRSTER

**AUGUST
FÖRSTER,
LÖBAU/SA.**

**PRODUKTIONSSTÄTTEN FÜR
KUNSTHANDWERKLICHEN FLÜGEL- UND PIANOBAU**

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK